ر.م. ألبيريس

الاتِّجاهات الأدبيَّة الحديثة



الاتجاهات الأدبية الحديثة

ر.م. ألبيريس

الاتجاهات الأدبيّة الحديثة

ترجمة

جورج طرابيشي

عويدات للنشر والطباعة

بيروت - لبنان

الطبعة 2018

تمهيد

بين عام ١٩٠٠ و ١٩٥٦ ، تغيرت الحساسية الادبية : فقد طرأ تبدل عميق على الاستعداد العقلي للقارىء والكاتب وعلى حاجاتها ومشاربها. بل ان الانقلاب شمل موضوع الادب وقصده وهدفه العام .

ان هذا التبدل الشامل في المنظور ، الشبيه بالتبدل الذي يفاجأ بـه مسافر قدم من السهل واجتاز عدة ممرات جبلية، ودار حول نفسه في الطريق المتعرجة، وأطل على آفاق جديدة، هذا الانتقال من عالم مطمئن الى عالم غير مستقر، ومن فن أدبي زخرفي خالص الى رومانسية مبلبلة ، أقول إن هذا التبدل وهذا الانتقال يشكلان الظاهرة التي نريد تسجيلها ههنا . ونحن لا نخفي ان ثمة ادعاء كبيراً في رغبتنا في رسم صورة عامة لهذه الظاهرة التي هي معقدة ومثيرة الى حد انها كانت السبب في تكوين مكتبات عديدة من الدراسات التخصيصية المدققة . ونحن نعرف أي غرور يكمن وراء الرغبة في التوجه الى الناس العاديين الذين ربما أصبحت ثورة الآداب هذه شيئاً مألوفاً بالنسبة اليهم ، وإن لم تصبح موضع دراسة ومدعاة لانقلاب في القيم مقبول به عن رضى ، دون ان نغضب بالتكرار والتعميم الاختصاصيين والهواة المختصين الذين سيحكمون على وجهات نظرنا بالاستخفاف .

ان هذا الادعاء يتمثل مع ذلك في الدراسات التي تحمل اسم « مدخل الى » والتي تقادم عليها الزمن ، وكذلك في الكتب المدرسية التي يفتقر فيها هذا

الإدعاء الى مبرر احياناً. ونحن ليس قصدنا ههنا ان نقدم دراسة تبسيطية تكون بمثابة مدخل ، بل ان نقدم جرداً . وهذا الجرد ينطوي على كل الثقة الظاهرية التي تتمتع بها دفاتر المحاسبة التي لا يتوازن فيهـــا الوارد والصادر على مستوى الملايين فحسب ، بل ايضاً – ويا للسخرية – على مستوى القروش . وهـذا يعني ان هذا الجرد لن يقتصر على الرؤى العامة، بل سيتناول ايضاً التفاصيل الصغيرة التي لا بد ان تجد هي الاخرى مكانها فيه . واننا لنأمل ألا تبدو هذه النظرات العامة مدعية أكثر مما ينبغي في نظر الاختصاصيين ، كما نأمل ألا يبدو التدقيق في التفاصيل أعقد مما ينبغي بالنسبة الى الهواة . كذلك ليس قصدنا ههنا ان نقدم كتاباً مدرسياً ، أي « تاريخاً » او « مرجعاً » عن الكتّاب الذين مارسوا سلطتهم في زماننا . ان المنهج التأريخي مفيد في دراسة تطور أدبي ما ، لكن لا في الكشف عن نتائج هـــذه الدراسة . فالمنهج التأريخي ، شأنه شأن الخطوط الاولية في الرسم ، يمحي عندما تكتمل الصورة. وعلى هذا فلن نجد في الصفحات التاليات المؤلفين وآثارهم مصطفين للاستعراض المدرسي ، وفق النوع او الجيل او المدرسة . اننا سنتعرفهم من خلال هذه المرحلة او تلـك من مراحل التطور الادبي التي يفسرها خروجهم عن الخط العام وابتكارهم وقيمتهم . ونحن إذ نضع الابداع الادبي المعاصر « خارج النظام العام » ، انما نبين أولا التغير العام في الجو وفي النية وفي الاسلوب . ويحاول الفصل الذي سميناه « المغامرة الاخلاقيـــة » والذي هو أكثر تقيداً بالمنهج التأريخي وإن بصورة بعيدة عن الحرفية ، أقول ان هذا الفصل يحاول ان يسلط الضوء على ظهور مواضيـع جديدة وعلى طرق عرضها . ذلـك اننا أردنا ان نكتب تاريخ المواضيع الأدبية أكثر مما قصدنا الى كتابة تاريخ الأدباء، سواء أكان ذلك في النثر ام في « المغامرة الشعرية ». ويبقى علينا بعد هذا ان نعين مكان هاتين المغامرتين ، سواء بالنسبة الى الفرص المتاحة لهما والى مستقبلهما ، ام بالنسبة الى فعاليتهما الاجتماعية والانسانية ، أي بالنسبة الى الدور الراهن للأدب في الحياة والحضارة . وهكذا حاولنا ان نفتح « آفاق ومجالات الادب » .

ذلك ان الهدف الوحيد لهـذا المؤلف هو استشراف الافق والسير بالقارىء الى التل او القمة التي تبدو منها احداث القرن العشرين الادبية وقــد اصطفت وفق منظور شائق وحقيقي . ترى هل احسنا اختيـاراً اذ انطلقنا من المرحلة التاريخية الراهنة ، وهل نحن نقف في القمة ؟

اذا ما نظرنا الى الوراء ، امكننا ان نجيب بالايجاب . فجميع تلك التبدلات المتتابعة الطارئة على الحساسية الأدبية ، وجميع أعــداد الكتاب الجدد الذين ظهروا ، وجميع التأويلات السابقة لأوانها ، لصالح ذلك الانحدار الهادىء وذلك التراجع اللذين تمثلهما أعوام ١٩٤٥ - ١٩٥٦ التي تشهد ظهور شيء جديد ، قـد كفّت عن ان تبدو، مع مر الزمن، تظاهرات فوضوية وظاهرات بركانية لتأخذ مكانها في سلسلة من بناء راسخ . إن مختلف فئات القراء ، وفق اقترابهــا او ابتعادها عن حداثة الذوق العام وتطوره ، قد اتيح لها الوقت مع ذلك لتصبح على شيء من الألفة مع ما كان جديداً منذ عشرين أو ثلاثين عامــاً في هـذا الاتجاه أو ذاك .

اما النظر الى افق المستقبل فهو أصعب : فحياة الحضارات والآداب وتاريخها ومصيرها تتغذى مما هو غير متوقع. اننا لن نستطيع ان نخمن إلا ما هو متضمن في الماضي والحاضر : اي ما لن يتحقق أبداً، ذلك انه اذا لم يأت مستقبل جديد ليخصب الحاضر ، فإن هذا الاخير يموت فوراً . لكننا سنحاول مع ذلك ان نلعب اللعبة .

القِسمُ الأول

خارج النظام العام

الاتجاهات العامة للعالم الأدبي الجديد

الأسلوب اللامتوقع

« لقد باتت أيام الأدب النفسي القائم على
العقدة الروائيـــة المحبوكة معدودة »
(اندريه بريتون ـ نادجا ـ ص ٢٠ ـ ١٩٢٨)

بات القارىء في مطلع الرواية لا يتعرف عالماً مألوفاً . انه يدخل على العكس في عالم يبعث على الحيرة تجردت فيه الاشياء والكائنات والأحداث من العلاقات المألوفـــة ، دون ان تتخذ مع ذلك مظهراً شبحياً . ان ردود الفعل الاولى للشخصيات تثير الدهشة ، لأنها لا تجري حساباتهـــا ولا تفكر وفق القوانين المبتذلة للحياة الدارجة ، بل هي متوترة منذ البداية بفكرة ثابتة أو بموقف مسبق يمنعان تحديد موضعها وفهمها دون الدخول في دوامتها الخاصة بها . إن ثمة جواً من التوتر مفروضاً على القارىء كما لو انه بدهي طبيعي . ان ذلك الانكسار الضوئي الطفيف الذي يظهر لنا المشاهد العادية والعادات الروتينية اليومية في لحظـــات الرعب والازمة غير مألوفة ، لكن الذي لا يعدل رؤيانا إلا ما ندر في حياتنا ، يتوطد منذ الصفحـــات الأولى من القراءة . ولا يعود لسحر القصة متسع من الوقت ، كما في الرواية التقليدية ، ليتغلغل فينا ببطء وتدريجياً ، ولينمو دونما عقبات بدءاً من الحالة النفسية العادية التي تسبق القراءة . إن علينا ان ننتقل دفعة واحدة من الحياة الى المغامرة ، من اللامبالاة الى التوتر ، مع احساسنا بتلك اللسعة الغريبة التي تسبق اليقظة من نوم مضطرب .

ان العالم الجديد الذي يهب ذاته عند تقليب الصفحات لا يبدو « منطقياً » ،

ذلك ان الروائي لا يقدم كل التفسيرات المطلوبة : ولهـذا وقعٌ يشبه الانطباع الذي تعطيه للسينما بعض الصور المفاجئة ، حين نتأخر في فهم علاقات القربى أو المصلحة بين مختلف الشخصيات التي تمر على الشاشة . والحال ان هـذا الاحساس بالغرابة لا يسم فقط الرواية الشعرية لكاتب مثل جيرودو أو جوليان غراك ،بل يسم أيضاً القصة التي لا يسعى فيها أي منهج شعري الى تعديل الرؤية الواقعية . وكي نحس بقوة الصدم في اسلوب يرفض انيضع القارىء في عالم مألوف،يكفي ان نقرأ الاسطر الأولى من الرواية ـ النموذج في الثلاثين سنة الاخيرة ، الرواية التي فرضت نفسها بأكبر وضوح ممكن ، أعني « الوضع البشري » لمالرو : « هـل سيحاول تشن ان يرفع الكلة ؟ هل يضرب من خلالها ؟ كان القلق يلوي معدته. كان يعرف حزمه الخاص ، لكنه لم يكن قادراً في هذه اللحظة على التفكير إلا ببلادة ، مسحوراً بهذه الكومة من الموصلين الابيض الذي يتدلى من السقف على جسم أقل منظورية من الظلمة ، والذي تخرج منه فقط هـذه القدم ، نصف المنحنية ، بسبب النوم ، والحية مع ذلك، من جسم الرجل . كان النور الوحيد يأتي من البناية المجاورة . مستطيل كبير من الكهرباء الشاحبة تقطعه قضبان النافذة التي يرتسم احدها على السرير تماماً فوق القدم ، وكأنه يريد ان يزيد في حجمها وحياتها . وزعقت اربعة ابواق أو خمسة في آن واحـد ؟ هل افتضح أمره؟ هل يحارب ، يحارب أعداء يدافعون عن انفسهم ، اعداء يقظين ؟

تلاشت موجة الضجيج : عرقلة سيارات ـ ما يزال هناك في عالم البشر عرقلة سيارات ـ ووجد نفسه من جديد تجاه البقعة الرخوة من الموصلين ومستطيل النور ، الساكنين في هذا الليل حيث لا وجود للزمن »[1] .

ان الجملتين الاوليين تشتملان على نقاط استفهام . والكتاب لا يبدأ بوصف بل بسؤال . ان الديكور غير منصوب والعمل غير محدد . وبأسلوب مقتضب متقطع الجمل ومليء بعلامات التعجب ، تتتابع نبرات متنافرة، تارة انطباعات

---

(١) اندريه مالرو : « الوضع البشري »، (صدرت في منشورات عويدات)

- لا اوصاف – عن العالم الخارجي ، وطوراً احساسات داخلية للشخصيات .
من هو تشن هذا الذي لا نعرف عنه شيئاً سوى اسمه وقلقه ؟ اننا نخمن انه سيطعن رجلاً نائماً ، لكن ما من شيء يقول من هذا الرجل ولا ما الدافع الى اغتياله . ان المدينة ماثلة بجلبتها ، لكنها غير مسماة . وكل ما هو موحى به من الديكور يتبدى شيئاً فشيئاً ، لكن ذاتياً ، في وعي تشن ، وليس عن طريق وصف الراوي ، بدلالة توتر تشن الداخلي ، لا كمشهد موضوعي . والمسيطر على المقطع المذكور انما هو انطباعات رجل ومشكلات السلوك المنطرحة عليه . ان البطل يتساءل كيف سيتصرف ، قبل ان نعرف من هو وماذا سيعمل : « كان يردد في نفسه ان هذا الرجل يجب ان يموت ، ببلاهة : فهو يعرف انه سيقتله . لا يهمه أقبض عليه ام لم يقبض عليه ، أأعدم ام لم يعدم . لا وجود لشيء سوى هذه القدم ، وهذا الرجل الذي يجب عليه ان يطعنه دون ان يدافع عن نفسه – ذلك انه اذا دافع عن نفسه فسوف يستغيث . ان العمل هو الأولوي ، ومن الجمل الاولى نجد انفسنا بعيدين عن « هناك » في عالم البشر » .

ان المؤلف لا يحاول ان يجعل الواقع أكثر وهمية او اكثر فظاعة مما هو عليه ، لكنه لا يحاول ايضاً ان يهيئنا للدخول اليه . اننا ملقى بنا في مأساة ، ومطالبون بأن نتبنى ، من الصفحة الاولى ، حالة نفسية ليست هي حالة القارىء الذي يستمع الى قصة من القصص استماعاً شكلياً ، بل حالة البطل الذي يجد نفسه بغتة في قلب الازمة .

هذا لأن الاسلوب الروائي قد فقد حب التفسير وحسه والحاجة اليه . ففي اسلوب السرد التقليدي ، تبدأ الرواية بوصف لديكور مألوف وعادي سيحدث فيه شيء ما ، وصف يبعث الاطمئنان في القارىء دون ان يصدمه ، مظهراً له ان المغامرة حادث عرضي واستثنائي ، غايتها الوحيدة ان تمنحه رعشة من اللذة او القلق ، في عالم منظم أحسن تصنيفه بحيث ان الاناقة والأنس والسهولة تدعو الكاتب الى ان يحدد بشيء من التصوير الفاتن : « البحر يصفع الشاطىء بموجته القصيرة الرتيبة . سحب بيضاء صغيرة تمر مسرعة عبر السماء الكبيرة

الزرقاء ، تحملها الريح الناشطة كما لو انها طيور . والقرية تتدفأ بالشمس ، في حنية الوادي الذي يتدرج نحو المحيط .

« عند مدخل القرية يقع منزل آل مارتن لوفيسك وحده على حافة الطريق. مسكن صغير من مساكن الصيادين ، جدرانه من الطين وسطحه من التبن المزدان بسوسن ازرق . بستان فسيح كمنديل ، ينبت فيه البصل ، وقليل من الملفوف ، والبقدونس ، والكرفس ، يمتد امام الباب . ويحاذي الطريق سياج من النباتات الشائكة .

الرجل في الصيد ، والمرأة ، امام البيت ، ترفأ شبكة داكنة كبيرة مبسوطة على الحائط كنسيج عنكبوتي لا متناهي الحجم . بنية في الرابعة عشرة ، عند مدخل البستان ، جالسة على كرسي من القش ، منحنية الى الوراء ، ترفأ ثياباً، ثياباً بالية ، مرقعة ، أكل الدهر عليها وشرب . وبنية اخرى ، اصغر بعام واحد ، تهدهد بين ذراعيها طفلاً صغيراً للغاية ، لا يقدر بعد على الحركة او الكلام . وطفلان في الثانية او الثالثة من العمر يفترشان الارض ، جنباً الى جنب ، ويحفران بأيديهما الخرقاء ، ويتقاذفان بقبضات التراب (...) .

« فجأة نادت الصبية التي ترفأ قرب المدخل :

ـ ماما .

فأجابت الام :

ـ ما بك ؟

ها هوذا من جديد [1] » .

إن موباسان بصورة معجبة « خلفية » تضيق فيها الرؤية وتتحدد شيئاً فشيئاً ، بدءاً من البحر الذي يصفع الشاطىء الى البنية التي ذعرت من ظهور متشرد ، مروراً بالقرية ، فالبستان ، فالبيت فالأسرة . انه نموذج للسرد المدرسي. والكاتب يجد الوقت، اثناء ذلك، ليهتم بالسحب بل ليشبهها بالطيور ،

(١) : موباسان : « العودة » ـ « قصص مختارة » ـ ص ٢٥ ـ ٢٦ .

كما انه لم ينسَ السوسن الأزرق على سطح البيت . كذلك فقد عدد زراعات البستان كافة . كما اشار الكاتب بمهارة بارعة الى الوضع الاجتماعي للشخصيات دون ان يخل بالوصف التصويري : فليس الأب في الصيد فحسب ، بل ان الفتاة الصغيرة ترفأ « ثياباً ، ثياباً بالية ، مرقعة ، اكل الدهر عليها وشرب » . تفاصيل مؤثرة ودقيقة : كرسيها الذي من قش ووضعها المائل الى الوراء لتخفي شغلها في حضنها . ثم يحدث في هذا الديكور الذي نراه حتى لنكاد نلمسه ونصيح انه حقيقي ، يحدث حدث ما « فجأة » .

هذا هو اسلوب القصة التقليدية . ونحن بتذكيرنا به ، لا نحاول البتة سخرية سهلة . ان هذا الاسلوب هو بالأصل اسلوب السينما الواقعية الجديدة أو السينما ـ الحقيقة التي تحاول ان تصور الواقع كاملاً ، والتي تم اكتشافها بعد الحرب : انه يصف برضى وبروح من الدعابة طعماً معيناً ، تفصيلياً وتصويرياً للحياة : مع تلوينه بشيء من البؤس . لكن السينما ، كما ستتاح لنا الفرصة اكثر من مرة لإدراك ذلك، متخلفة تخلفاً كبيراً عن الحساسية الادبية . ذلك ان هناك حقيقة بديهية سنقتصر على تسجيلها وعلى محاولة تفسيرها : ألا وهي ان القارىء الذي يقف موقفاً وسطاً بين المتعصب الذي لا يحلف إلا بالنزعة المفرقة في اللفظية لو بإيلوار ، وبين الانسان الذي يرفض دوغما تمحيص الانتاج الحي للسنين الخمسين الاخيرة، القارىء الذي يعرف حق المعرفة مورياك ومالرو وكامو سيشعر بصورة لا يمكن إنكارها بأن وصف موباسان هذا قد اصبح بالياً .

وهذا بالاصل بالنسبة إليه بديهية او حقيقة ساذجة . لكن اسبابه اقل وضوحاً .

ما الجديد اذن في حساسيتنا الراهنة ليصدمنا ويجعلنا نعتبر نص موباسان هذا ، على كماله ومعادلته في القيمة لنص لراسين، مكتظاً بالزخرفات التي باتت لا تتماشى مع عصرنا ؟ من السهل ان نسخر من حب التفاصيل والوصف المعتنى به على هذا النحو ، بل من السهل ان نضيف انهما يبعثان فينا السأم . لكن ليست هذه بحجة . ان أكثر قراء بلزاك ولعاً به يقلبون عن طواعية وبسرعة بضع

صفحات وصفية : لكن هل هـــذه مجرد عادة وموضة ؟ ام هو تعلق بتكنيك مختلف وأسرع ؟ هذه ايضاً ستكون اسباباً واهية . ان روايتنا بالاصل ليست أسرع من رواية الماضي ، وحب السرعة لا يغـير فيها شيئاً ، وهي تعرف حق المعرفة كيف تثقل نفسها ، بعد ان تحررت من الوصف ، بشيء آخر .

ان مفعول تكنيك موباسان وهو ان يمثل الواقع اللامتوقع ـ أي المأساة التي ستسرد ـ على انه استثنائي . فمها حدث في حظيرة الصيادين تلـك التي وصفت وصفاً دقيقاً ، فان المأساة لن تكون قد تخطت بعد كل حساب منزل آل مارتن لوفيسك ، وحين سنطبق الكتاب لن تعود له من علاقة بنا . فثمة آلاف مـن الاكواخ المشابهة في فرنسا ، لن يحدث فيها شيء . ولقد كان الهدف من الوصف ان يمثل لنا عالماً مألوفاً بكل دعته ، عالماً نعرفه حق المعرفة ولن يبعث فينـــا القلق . ثمة حادث سيحدث، من قبيل الصدفة . وحين ستنقضي الرجفة الصغيرة التي سيخلفها فينا ، فستظل هناك دوماً اكواخ صيادين ، ولن يكون قـد تغير شيء في العالم ولا في وعينا ، باستثناء مصير آل مارتن لوفيسك . وهكذا فان ما من شيء قد وضع موضع سؤال . وأكثر ما سنقوله ، بعد قراءة القصة : « هذا شيء تعيس » .

اذن فالقصد من إدخال المأساة الفظة في إطار مألوف ومنطقي ناتج عـــن العناية بالوصف ، هو تحديد مدى المأساة . ان الكاتب ، بتحديده بهذا القدر من الحقيقة والتلوين الجزء من العالم الذي يحل به « قـــدر » لا معقول ، يوحي الى القارىء بشعور اطمئنان : يقيناً لقـــد انقضت الصاعقة على بيت آل مارتن لوفيسك ، لكن السماء والبحر والأكواخ مستمرة في وجودها وفي إمكان وصفها . إن القارىء متفرج ، انه يشهد من مقعده مأساة لها ظروفها الخاصة .

والحال ان المآسي التي تقع دون ان يتاح لنـــا الوقت لمعرفتها ووصف ظروفها، هي المآسي التي نقع نحن ضحية لها. ان التعاسة الموصوفة بعناية ليست تعاستنا ولا تمت الينا بصلة .

لهذا كان كتاب القرن التاسع عشر كتاباً يبعثون على الاطمئنان . ولهـــذا

ايضاً يتبنى القرن العشرون ، بقدر ما يريد ان يهرب من الدعة الاخلاقية ، يتبنى أسلوباً روائياً أكثر وعورة ، وأكثر غرابة ، وأكثر عصبية ، وأقل منطقية ، لا تسرد فيه المأساة من بعيد ، ولا تشرح ظروفها باحتراس .

ذلك ان الرواية تهدف الى وضع كل توازن حياتنا موضع تساؤل . يقيناً ، لا يزال هناك تخيل ، لكن هذا التخيل ينبغي الا 'يرى ، بموجب رغبة مشتركة متبادلة بين القراء والكتاب ، من مقعد ، مقعد كاتب يهتم بأن يروي بوضوح ، وتصوير ، ودقة ، وأناقة .

يقيناً ، نستطيع ان نعتبر التصوير والدقة والاناقة من صفات الوضوح . لكن من لا يرى انها يمكن ان تكون مخالفة لحس الواقع والصدق ؟ يكفي ان نتخيل انساناً يدعي الفصاحة ، لسناً ، يعرف كيف يبرز هذه الصفات وهو يتكلم بعد الدفن عن موت أسرته بكاملها في حادث ما .

والحال ان البشر في القرن العشرين قد شعروا ان الشر ، والقدر ، والعبث ، والبؤس ، والموت ، هي أمور مشتركة بينهم . وهكذا تحولوا عن أدب كان يصورها بأناقة . لقد أوحى المنطق ، والدقة وابتعاد الراوي عما يرويه ، بتكوين بلاغة باردة . ولم يظهر الوصف المحكم مملاً لاغياً وفظاً وكعلامة على لا مبالاة المؤلف وانانيته ، وعلى كونه مجرد راصد عابث ومتجرد ، كما ظهر اليوم وعلى هذا ، فان الأسلوب الوعر ، الاكثر عصبية والاكثر كثافة ، بل الأكثر غموضاً ، السائد اليوم ، لا يعني فقط رفض الزخرفات والرغبة في عمل أسرع : بل انه يشير علاوة على ذلك إلى الهوى الشخصي المؤلف . انه يشير على الاخص الى ان التخيل الأدبي قد اصبح يعتبر عرضاً نموذجياً للوعي لا كمشهد يتفرج عليه .

ويمكننا ان نأخذ على هذا الاسلوب انه ضرب عرض الحائط ببعض الصفات التقليدية التي تشكل جوهر فن الكتابة ، ولم يتأخر مارسيل ايميه . عن فعل ذلك في كتابه « الراحة الفكرية » . لقد أمكن للوضوح ، والدقة ، وفن مداراة القاريء وتزويده بالمعلومات ، والاهتمام بمشاكلة الواقع التي تنص على ألا يصور

له اللامنتظر إلا في قلب المألوف ، أقول لقد أمكن لهذا كله ان يكون فناً ادبياً كان لا يزال مسيطراً وسائداً في مطلع هذا القرن مع بول بورجيه ، وبيير لوتي ، وكلود فارير ، واناتول فرانس ، وهو لم يمت الى اليوم على كل حال . بيد ان بعض الآثار المتينة ، كآثار برنانوس أو مالرو ، قد قلبت مبادىء هذا الفن وليس ثمة انسان يفكر بالشكوى من ذلك او بالدهشة له : ان هذه الآثار موجودة اليوم في السلاسل الشعبية الموقوفة على مكتبات الاعارة .

اننا نقف هنا امام نزعتين جماليتين : الاولى تقوم على العناية والتصنيع والاحتراس ، وهي محببة ، مضمونة ، قيّمة ، والثانية تقوم على الهوى والتوتر والجهد . الاولى تتطلع الى الاغراء وتعمل على الوصول الى هذا الاغراء عبر بمنحدرات سهلة وبمحطات معدة لكسل القارىء ، والثانية تبلبل لتضرب وتأسر . ومن العبث ان نعارض بينهما ، كما يفعلون ذلك عادة ، استناداً لوليد مشوه أنجبته احداهما : كأن نعارض مالرو بديللي، او ان نعارض اناتول فرانس او شادرون او لاكروتيل بمقلد سخيف لسارتر . ومع ذلك فان الخطأ ، كل الخطأ ، ان نعتقد انه ينبغي ان نختار اختياراً مطلقاً : فهاتان النزعتان تتعايشان منذ الأزل ، النزعة التي تطمئن القارىء (او تنميه) والنزعة التي تبلبله (او تصدمه) . ان لوكريس العصبي والشاذ معاصر لشيشرون الفخم التعبير . وان إحكام بوسويه ولافونتين لا يناقض وميض باسكال ولا شراسة سان سيمون . ولقد عاش رامبو في الزمان نفسه الذي عاش فيه فلوبير . وقد يعرف بعض الكتاب احياناً كيف يجمع في نفسه النزعتين : راسين ونرفال .

ان هذين الفنين الأدبيين شرعيان. فالأول الذي يلجأ الى مختلف انواع العناية البارعة في التصوير بوضوح وفن وفي ربط اللامتوقع الذي تتكون منه المأساة الروائية بإطار كامل مطمئن من الحياة المألوفة ، انما يعني ان هدف الانسان والكاتب هو خلق نظام انساني متسق ومطمئن ، والايمان بهذا النظام ، واعتبار الاحداث الفظة او الدامية التي تشكل عقدة الرواية الادبية قدراً مشؤوماً لكن استثنائياً . ان هذا الفن الانساني النزعة ، او « الكلاسيكي » اذا شئنا ، يصف

الكوارث ـ ذلك ان السعادة والاطمئنان لا يوصفان ـ لكنه يسردها بثقة ، بسهولة ، بأناقة ، تقي منها . انه يقبل بوجود التعاسة ، لكنه يراها من قلب سعادة أدبية ممينة : فالبطل يتألم ويموت ، لكن الكاتب يبرز آلامه على المسرح بفن و فطنة . ان هذه الطريقة تعني بالضرورة ان التعاسة يمكن ان تقع ، بل انها واقعة فعلاً تحت سيطرة الشكل الادبي الذي يفرض عليها منطقه ، ووضوحه ، وسهولته . وهكذا يبدو الفن ، بتحويره وتصعيده الشر ، وكأنه انتصار عليه .

إن نزعة جمالية أقسى ، وأعنف ، وأكثر غوصاً في عالم الألم ، وأقل ثقة بنفسها وبالقدرات الانسانية ؛ لا تقبل مطلقاً بأن يحور الفن التعاسة والبؤس على هذا النحو . انها تسعى ، بدلاً من تطهيرهما لتتأملها ، الى النفاذ اليها لتتفكر فيها . وهي لا تريد ان تضع بين واقع الألم والحساسية الادبية فناً في السرد بولغ في إعداده . ان قصة موباسان تسمح للمولف بملاحظة السوسن البنفسجي فوق سطح التبن . اما « موشيت [1] » برنانوس فهي تذهب لتغرق نفسها دون ان تتوقف لقطف الازهار ...

كتب جان بولان في « ازهار تارب » ، معرفاً هذا الفن الجديد الذي يصبو الى الإدهاش والمفاجأة ويرفض التكلف : «إن فنوننا الأدبية قائمة على الرفض»، وشبه اسلوبنا الصارم والوعر بتلك الحديقة البلدية التي تحمل هذه اللافتة «ممنوع الدخول الى الحديقة مع ازهار في اليد » .

أزهار البلاغة ... هذا هو المأخذ الذي يوجهه الادب المباشر الى الأدب الانشائي الذي يرد على خصمه بقيم الوضوح والقياس والفن ..

وبديهي انه لو كان يمكن حسم النزاع بالعقل أو باتفاق عام بين البشر، لكان حسم قبل القرن العشرين . لكن ثمة حقيقة واقعة لا يمارى فيها، ألا وهي ان النزعة الجمالية العصبية ، العنيفة ، الفظة ، قد رجحت كفتها في هذا القرن. وقد

---

(١) بطلة رواية لجورج برنانوس عنوانها « قصة موشيت » . « المترجم »

نأسف لهذه الحقيقة ، لكننا لا نستطيع ان نتمرد عليها ولا ان نلغيها . والسبب في ذلـك واضح : ان النزعـة الجمالية التي تعيش على فن القصة الموزون المطمئن تتلاءم ، لدى القارىء كما لدى المؤلف ، مع حساسية رجل يشعر ان شروط الحياة حوله مستقرة موثوقة ، حتى ولو كانت متواضعة او ناقصة . ان حيـاة هادئة مضمونة (او يمكن جعلها كذلـك) لا تولد فكرة المطالبة إلا بمغامرات مدهشة او رهيبة تجري في عالم راسخ الاسس ، دقيق النظام ، يمكن ان يوصف بتعقل ووضوح ، ولا بد ان نعود إليه عنـد ختام القصة . لهذا استطاع بوالو ، بعد عام ١٦٦٠ ، في بلد كفرنسا اغتنى بالتجارة ولما تهدمه بعد الحروب الجديدة، استطاع ان يحدد تلك المقاييس . وعندما خلق التطور الاقتصادي وأكثر مـن أربعين سنة من السلام ، في اواخر القرن التاسع عشر ، بل وفي مطلع القرن العشرين ، خلق استقراراً اقتصادياً – في فرنسا – تمكن القاصون الحاذقون من عرض كل مصادر فنهم . لكن حين يفقد الكون استقراره، حين يسكن الخوف من انهيار الأفكار الراسخة في حساسية كل انسان ، وتهبط قيمـة النقد ويخبط الموت خبط عشواء بسبب الحروب والتناحرات ، فان الوصف المتمسك بقواعد الفن يفقد جاذبيته . انه يبدو كاذباً، لأن هذه الثقة الادبية في الاسلوب والانشاء تبدو كأنها تمت الى انسان مطمئن لا يهـدده شيء . ومهما كانت عندئذ المشارب الموروثة عن العصر السابق والمتعهدة بالتربية وبكتلة البشر الذين تكونوا وانتهوا، فسيكون هناك دوماً شبان يتجهون الى الكتاب الاكثر رشاقة ، الاكثر عنفاً ، والاكثر قلقاً ، ان لم نقل الكتاب الشاذين والغامضين ، على صورة الحيـاة المعدة لهم ، ثم يقدس هؤلاء الشبان ، بعد ان يكبروا ، اولئك الكتاب ، اذا لم يرجع العالم الى سابق استقراره أثناء ذلك .

وعلى هذا ، مهما كانت الشكوى ، مهما كان الأسف ، مهما كان الحنين الذي يمكن ان نعارض به هذه الحدة التي تجعل القصة اليوم واخزة كثيفة ، والمأساة مباشرة فذة ، واللهجة قلقة او وقحة ، مبالغة في الجد او في السخرية اللاذعة ،

عارية من الانضباط والاناقة في النهاية، فلن نستطيع إلا ان نجيب كما قال البارون لويس : « حققوا لي سياسة حسنة ، فأضمن لكم مالية حسنة » . لتعمل الصدفة (أو البشر) على ان تجعلنا نحس في عصرنا بان المشروع او المهنة او الحياة الانسانية غير مهددة، خلال السنين الثلاثين القادمات، بالتورط في عدد من الحروب او من النكبات الاقتصادية ، عندئذ فان القلقين بطبيعتهم سيبقون وحدهم قلقين، والمنيفين عنيفين ، والعنيدين مغامرين . وبتلاعب بسيط جداً في المعدلات الوسطية ، ستعود الحساسية الادبية العامة ، بما فيها الشاعر الملعون والقارىء الفضولي ، الى ما كانت عليه في مجموعها من وداعة وتعلق بالفن الموزون المحبب .

وهذا لا يرجع الى ان الأدب هو مجرد « انعكاس » الشروط الاقتصادية والسياسية ، والى ان وضعاً معيناً يولد شكلاً أدبياً معيناً . انما علينا ، اكثر من ان نبحث عن اسباب ، ان نكتشف تأثيراً متداخلاً متبادلاً : فالأدب يستطيع ان « يعكس » تطوراً قد تم كما يستطيع ، على النقيض من ذلك ، أن يتنبأ بعالم سيولد . لقد وصف كافكا عالم القلق بسبق زمني قدره ثلاثون عاماً . ان حدثاً ادبياً ، بله روحياً ، يستطيع ان يعدل مجرى التاريخ ، كما يمكن ان يكون نتيجته المنطقية . ولا جدوى البتة من ان نقيم بين العلة والمعلول مبارزة يعض فيها كل منهما ذنب الآخر ، ذلك انه من المستحيل ان نميز بين هذين التوأمين . أما مرسيل ايميه فيزعم ان المشارب الأدبية لنخبتنا قد قادتها الى التهلكة ، مما يعني انه يريد بأي ثمن ان يتخذ موقفاً هو نقيض موقف الماركسية التي ترى ان نتيجة انحطاط البورجوازية (لا السبب) هي تدهور مشاربها الادبية. والملاحظة الوحيدة الأكيدة، في الحقيقة، هي ان الحساسية الادبية وحالة العالم مترابطتان، وأن اسلوب آدابنا الجديد في القرن العشرين ليس بالتالي حدثاً أدبياً صرفاً ، يمكننا ان نعزله ونعدل فيه حسب مشيئتنا . ان تفضيل طالب ثانوي لم يتجاوز السادسة عشرة لمالرو على موباسان أو على اناتول فرانس ، ليس ناتجاً البتة عن حب للظهور والتقليد ، كما انه ليس منزلاً من السماء ، انما هو مرتبط

بعقدة اجتماعية وروحية وسياسية وفلسفية واقتصادية كاملة ، تؤثر عليـه كعلة وكمعلول في آن واحد ، وهي عقدة لا يمكن ان تتعدل الا اذا تضافر العديد من القوى التي تتألف منها في اتجاه واحد ، وعدل بالتالي من توازن النظام (أو فوضاه) . ان الحالة الروحية للقارىء المتطلب ، حالة الشاب على الأخص، تظل هي الحالة التي عبر عنها آلان فورنييه عام ١٩٠٥، عندما كتب الى جاك ريفيير : « كفانا ، كما كنت تقول في العام الماضي، كفانا حقائق بسيكولوجية وغيرها من ارجوحات امثال بول بورجيه »[١] .

●

إن قصة القرن العشرين ، المزدرية بالتدرج والاحتراس والاناقة ، تفرض دفعة واحدة منظورها الخاص بها ، دون ان تضعه في اطار منظور الحس المشترك . إن الصفحات الاولى من « الطريق الملكي »[٢] تتميز بالارتجاف والجزع نفسيهما اللذين يسمان البطل . ان كلود فانيك لا يرى من فوق ظهر السفينة التي تقله الى الشرق ، إلا ما يهمه ويتوتر له : لا يرى إلا مغامراً آخر . وليس للمحطات والمسافرين من أهمية البتـة ، وهم غير موصوفين . ان عبور البحر مرئي من قبل فتى متحمس وقلق ، لا من قبل « كاتب » بشكل موضوعي . ولو كان الكاتب موباسان او فلوبير ، او من سار على نهجهما في القرن العشرين ، « لخلق جواً » ، ولوصف عبور البحر الأحمر ، والمسافرين الجالسين على الكراسي فـوق جسر السفينة ، ومـا كان المغامر الشاب والعصبي ليظهر إلا بعد انتهاء هذا التمهيد المبتذل ، العادي ، المألوف والموضوعي . أما لدى مالرو ، فان البطل هو الذي يفرض ، على العكس ، اسلوبه على الرواية ، لا الكاتب .

---

(١) مراسلات جاك ريفيير وآلان فورنييه ـ الجزء الأول ـ ص ٥٠ .

(٢) من اولى روايات اندريه مالرو .

المترجم

ويمكننا القول ان الديكور يختفي عندئذ نتيجة لذلك ، أو على الاقل يختفي «يكور معين ، الديكور « الأدبي » ، الديكور الذي كان يشكل عن طريق التخيل الوصفي والاتفاقي المعتنى به. السمة الشائعة المشتركة بين مختلف الحساسيات: « كنت مسافراً من مارسيليا الى سنغافورة ، في شهر نيسان من عام ١٩٢٧ . كنا قد تجاوزنا السويس ، وكانت جامايكا قد أخذت تلوح من خلال ترع القناة، في الريح الحارة . على الجسر .... » . كانت خمس او ست من الصفحات المشابهة ضرورية في الماضي لإدخال البطل : « بعد مسافة قليلة من عدن ، تعرفت الى شخصية غريبة فريدة » . وهكذا كانت الرواية اذن تشكل « تفرداً » في وجود هادىء . ومهما كان البطل غريباً شاذاً ، يكن خاضعاً لنظرة الراوي المتنبهة العابثة ، وكان العالم الذي تجري فيه مغامراته على الأخص لا يقدم لنا إلا عن طريق تلك الشخصية الباعثة على الاطمئنان، اعني بها الاستاذ الاسلوبي الذي كان يروي القصة . كان هذا الاخير يستطيع ان يستطرد حسب رغبته الشخصية ، وان يكثر من الغمزات بعينه الى القارىء ، وان يتلهى بالحادثة الطريفة . بل كان اناتول فرانس يرجع العمل الادبي الى هذا لا غير . ونحن ندرك ما أصبح مستحيلاً في الاسلوب المعاصر : يأس ريكيه أثناء انتقال السيد برجوريه [١] . ان هذا التلاعب محرم اليوم على الكاتب ، لأن الرؤية ، في الاسلوب الخاص بعصرنا ، هي رؤية الشخصية المندمجة بمغامرتها . وهذه الشخصية هي التي تختار التفاصيل المؤثرة ، ومن هنا ندخل في هوَسها : ومن هنا ، غالباً ، كان الشعور بالغرابة . ويقيناً ، اذا استعملنا هنا لفظتي الموضوعي والذاتي، فانهما ستكونان، كجميع الالفاظ المتناقضة ، خادعتين وملتبستين . فهل هناك « موضوعية » اكثر من ان نرى الديكور كما يراه البطل ، او كما سيراه بدلاً منه أي كائن متخيل رصين يلعب الكاتب دوره ؟

---

(١) بطلا رواية لأناتول فرانس

مهما يكن ، فان هـذه الطريقة في التصوير الأدبي تحدد وتعين « اسلوباً ».
وينبغي ألا نفهم من هذه الكلمة مجرد طريقة في الكتابة او مجرد ذوق معين في
استعمال الكلمات ، كما ينبغي ألا نرى فيها مجموعة من الطرائق التكنيكية مثل
حذف العرض والوصف الأنيق . ان هذا « الاسلوب » يسم بميسمه معظم الآثار
التي تألقت خلال السنين الخمسين الاخيرة ، هو اكثر من ثورة في شكل الحساسية.
ولو شئنا المزيد من العمق ، لقلنا انـــه يدل على تبدل في هدف الكتابة
بالذات .

أدب اشكالي

« ان كل عمل لا ينضح بعرق اخلاق ما ، كل عمل لا ينبع من ممارسة للروح تتطلب ارادة أقوى من أي مجهود جسماني ، كل عمل مكشوف أكثر مما ينبغي (ما دامت الاخلاق الخاصة والآثار التي تنتج عنها لا يمكن ان تكون مكشوفة بالنسبة الى من يعيش بدون اخلاق او الى من يكتفي باتباع قانون ما) ، كل عمل مقنع بسرعة أكبر مما ينبغي، سيكون عملا زخرفياً لا يخضع إلا لنزوات الخيال».

(جان كوكتو - يوميات مجهول - ص ١٦)

لقد كانت القصة ، باستثناء الاعترافات الرومانتيكية ، مقتصرة على سرد حالة استثنائية بما فيه الكفاية لإثارة فضول القارىء ، أو لتثقيفه عند الحاجة : كاهن متزمت يلتهب حباً تجاه مخلوق غامض (نوتردام دو باري [١]) ، فتى طموح يتمرس على فن الطموح (الأب غوريو [٢]) ، امرأة متزوجة يغريها الحب المحرم (من « الاميرة دو كليف [٣] » الى « الدوقة الزرقاء » لبول بورجيه) . وكان يحدث ان تكون قيمة العمل راجعة الى الدقة والرصانة اللتين يعالج بهما المؤلف دراسته أكثر مما ترجع الى الموضوع نفسه (« بيرينيس [٤] » ،

---

(١) رواية لفكتور هيغو .

(٢) رواية لاونوريه دو بلزاك .

(٣) رواية لمدام دي لافاييت (١٦٣٤ - ١٦٩٣) .

(٤) مسرحية لراسين .

المترجم

و « دومينيك [١] ») . وفي جميع الحالات ، سواء أكان القصد ارجاع الأختام الى الملكة بالرغم من ريشيليو ام كان دفع « ايما [٢] » الى تقرير موقفها من عاشق، فقد كان السؤال الذي يطرحه الكتاب محدداً بشكل عام تمام التحديد. فبعد ان تموت مدام بوفاري لا يجد القارىء امامه أسئلة يطرحها على نفسه ، وكل ما يستطيع ان يفعله هو ان يستسلم لبعض الحقائق الأولية عن اخطار احلام اليقظة المتخيلة. وبعد ان يحلل « مرسيل بريفو [٣] » روح انصاف العذارى وسلوكهن، يظل العالم هادئاً ساكناً بل يومياً ...

اما الأثر الادبي في القرن العشرين فهو يضع كل شيء ، على العكس ، موضع تساؤل: معنى الحياة بالذات وأسس الواقع : ان « تيريز ديكورو [٤] » لا تصف « حالة » امرأة تسمم زوجها ، بل عالم النعمة بأسره مع اسراره وتناقضاته الظاهرية . وسانت ـ اكسبوري لا يروي قصة الطيار التائه في الصحراء إلا ليحدد قيمة الانسان والمعجزة . ومالرو ، في وصفه لثورة الصين ، يسميها « الشرط الانساني » . و « حذاء الحرير [٥] » ليست قصة حذاء (كان اناتول فرانس سيكتبها بطريقة لذيذة للغاية ، أليس كذلك ؟) ، ولا قصة حب محرم، بل هي قصة العناية الالهية والنعمة والخلاص والعالم بأسره تحت شكل ولادة القارات وبعثها في القرن السادس عشر وان خبراً صحفياً عديم الاهمية عن حادثة قتل في فندق منزو يجعل كامو يطرح في « سوء التفاهم » مسألة عزلة الانسان الميتافيزيقية . ويبحث سارتر في « دروب الحرية » ، ومن خلال وصفه لعلم نصف رخو ونصف بوهيمي ، عن توكيد لحرية الانسان وشعوره ومسؤوليته .

ان العناية الالهية ، الحرية ، قيمة الانسان ، المسؤولية ، العزلة الميتافيزيقية ،

---

(١) رواية ليوجين فرومانتان (١٨٢٠ - ١٨٧٦) .
(٢) بطلة رواية فلوبير « مدام بوفاري » .
(٣) روائي فرنسي له رواية مشهورة عنوانها « انصاف العذارى » (١٨٦٢ - ١٩٤١).
(٤) بطلة رواية لفرانسوا مورياك بالعنوان نفسه .
(٥) مسرحية مشهورة لبول كلوديل .

المترجم

النممة ، لا تبدو انها موضوع لرواية او لمسرحية . بيد ان ثمة حقيقة واقعة : ان ألمع الآثار ، وأوضحها ، وأكثرها نموذجية ، من بين الآثار التي يمكننا الرجوع إليها لنفهم لون عصرنا، لا تروي ؛ بخلاف آثار الادب الانساني النزعة التي تصور حالة خاصة تنغلق على نفسها بعد ختامها، أقول لا تروي قصة محددة إلا لتتطرق، عن طريقها وبتجاوزها ، الى مشكلة كبرى يجب ان نسميها « ميتافيزيقية » .

لقد ثار الاحتجاج ضد هذه الكلمة وضد الواقعة التي تعبر عنها : عجباً ، أيجب ان نجتاز امتحاناً للتأهيل الفلسفي أو للدكتوراه في اللاهوت « لنفهم » هذه الآثار ؟

يكفي ان نتابع « موشيت » برنانوس حتى موتها ، في قصة لا تنطوي على أي علم ولا على أي لفظة تكنيكية ، وان نتساءل دونما ادعاء وتعالم هل هي مدانة أو منقذة في فكر برنانوس أو في حب الله. وبهذا التساؤل تنفتح حساسيتنا للمشكلة كل الانفتاح ، من دون ان تكون هناك حاجة « لفهم » اللاهوت . يكفي ان نرى تشن وكيو يبحثان في العمل الثوري عن سبب وجودهما وابديتها ، حتى نشعر ما هي ، بالنسبة الى الانسان ، مشكلة تبريره ومشكلة أمله . يكفي ان نتأمل الأمل المدهش والعزاء الكبير للطيار التائه منذ أيام في الصحراء ، دون ماء ودون طعام ، حين يلتقي بإنسان آخر ، حتى نتابع سانت - اكسبوري في تعريفه للمعجزة الانسانيه . وبالرغم من ان سارتر يظل في غالب الأحيان اكثر غموضاً ، فمن السهل ان نرى في ماتيو دولارو [١] كائناً يريد ان « يكون رجلاً » ، لكنه يتراجع ويتردد دوماً قبل ان يتخذ المسؤوليات الضرورية ، وهذه مشكلة مألوفة وشائعة للغاية .

صحيح اننا مدعوون الى الكلام بالميتافيزيقيا ، كما كان السيد جوردان [٢] يتكلم بالنثر دون ان يعرف ذلك . ولم لا نفعل ذلك ؟ لقد ظل السيد جوردان

---

(١) بطل روايه « دروب الحرية » .

(٢) بطل مسرحية « البورجوازي النبيل » لموليير . المترجم

مذهولاً بذلك ، لكن ابنه أو ابن اخيـــه تكلم فيما بعد بالنثر الممتاز تحت اسم فلوبير .

ان احتجاج الجمهور الذي يريد ان «يفهم» هذا الاحتجاج الذي يثير اعصاب العارفين والمطلعين الذين لا يتنازلون للرد عليه ، يدل على ان الجمهور الأقـــل تطوراً يضع اصبعه على لب المسألة . فلقـــد كان الادب التقليدي في مجموعه ، يشرح بدقة كما بينا كل شيء للقارىء . و « الأسلوب » الذي يعنينا ههنا يرفض هذا الشرح ويسلم القارىء السؤال وحده . انه يريد ان يوقظه ازاء المشكلة ولا يزعم انه يحلها . أما أن يجد الكاتب حلاً ويشرح بكل وضوح مصير الانسان ومعنى وجوده وسر النعمة الالهية ، فسيكون هذا ادعاء غريباً من جانبـــه : « ان كل مصير لهو مصير خاص ، ولعل من أسرار العدالة الالهية الرحيمة التي نتعلق بها ألا يكون هناك وجود لقانون عالمي للحكم على الكائنات وادانتها »[1] . يقيناً ، نحن لا « نفهم » اذا كانت موشيت أو تيريز ديكورو قد انتهى بهما الأمر الى الخلاص او اللعنة ، وهذا مـــا يجعلنا نعتقد اننا لا نفهم « ما اراد ان يقوله برنانوس » أو « ما اراد ان يقوله مورياك » ، لكنهما لم يقولا شيئاً غير مـــا قالاه : باعتبار انهما ليسا الله فإنهما لا يعلمان شيئاً ويريدان فقط ان ينطرح السؤال على القراء انطراحه عليهما . . ان روايات مالرو توحي بتعطش معين الى الابدية والى تبرير الشرط الانساني ، لكن صفحاتها الأخيرة لا تأتي بجواب نهائي حاسم : ذلك ان مالرو نفسه لا يعرف اكثر من ذلك ، وقصده الوحيد ان يذكر القارىء بهذا التعطش وهذا الأمل .

اذن فعندما نقول ان كتابنا يتطرقون الى « الميتافيزيقا » ، فانما نعني بذلك انهم يجعلون الاسئلة التي ليس لها من جواب مقبول من الجميع اسئلة حية وحادة. يقينـــاً ، هناك اجوبة : المسيحية ، الماركسية ، الصوفية الخ ... لكن الحقيقة التي لا تخفى على كل ذي عينين هي ان ما من كاتب يحدد نفسه بمذهب من هذه المذاهب ، وان جميعهم يطرحون على القارىء ، لاهتمامهم بحريته ، مشكلات

(١) فرانسوا مورياك : « الفريسية » - ص ٢٧٠ .

ولقـــد كان من السهل على مالرو ان يضع في نهاية « الشرط الانساني » بضع عبارات متينة ومحكمة وحاسمة يمكنها ان تعطي الحياة معنى ، ومـا كان تسعة اعشار القراء الحاليين لهذا الكتاب الذي أضحى شعبياً اليوم ليروا فيها تصنعاً . وكان مورياك يستطيع بكل سهولة ، بعد ان ترك تيريز ديكورو تعيش حياتها اللاهبة ، المقلقة ، الفظيعة ، ان يقودها الى كاهن في الصفحات الاخيرة ...

لم يفعل ذلك أي منهما ، وهذا امر له دلالته الواضحة : انهما يريدان ان تظـــل تلك المخلوقات وتلك الاحداث التي تخيلاها غير قابلة للتفسير ، لأنهما يقدران ان الحياة الانسانية قد تجاوزتها المشكلة التي تطرحها هي نفسها ، وان انساناً معيناً ، ولو كان كاتباً ، ولو كان خالق هذه الحياة المتخيلة ، لا يمكنه ان يحل تلك المشكلة .

لكننا نستطيع ان نستثمر المشكلة دون ان نحلها ، وان نستثمرها بشكل تزداد معه فرصها في ان تجد حلهـــا في نفوسنا ، بطريقة نصف ارادية ونصف مبهمة ، كما نجد حلاً لكل شيء ، سواء أكان هذا « الابهام » يعود الى الأبدية ، اولى الى النعمة ، او الى اللاشعور ، او الى الصيرورة التاريخية.

لهذا اتهمت عقول نيرة وضيقة كعقول شارل مورا او بيير لاسير او جوليان بندا ، او مرسيل ايميه مؤخراً ، اتهمت عصرنا بانه يعيش على أدب رومانتيكي قائم على « الحس » ، باعتبار انهم يرون ان « الرومنطيقية » هي ان يحل محل الفكر النير فكر غامض يقوم على الحساسية . اما ما لم يتبينوه، فهو ان موضوع الفكر والأدب والوصف قد تغير .

لقد كانت ملاحظة الاهواء البشرية ، كالحب والغــيرة والبخل والطموح

---

(١) فرانسوا مورياك : « الفريسية » ص ٢٣٧

والغرور ، وكذلك دراسة المسائل الاجتماعية المحددة كالعدالة والتقاليد والطلاق ، تقتضي موضوعاً محدداً ، وتكنيكاً في الوصف محكماً ، وادباً « كلاسيكياً » . اما الاستفهام عن مكانة الانسان وأمله في العالم ، وعن قيمة كل مصير وعن تبرير الانسان ، وهو استفهام مفتوح دوماً بالاصل إلا اذا انتمت البشرية انتماء عالمياً ونهائياً الى مذهب محدد ، فيستلزم موضوعاً غير قابل للتحديد ، واسعاً وفسيحاً مثل العالم ، او على الاقل مثل ما يربط الانسان بالعالم ، ويقتضي تكنيكاً قائماً على البحث أكثر منه على التوكيد ، على الاستفهام أكثر منه على اليقين الوصفي ، ويقتضي ادباً « رومانتيكياً » ينبغي ان تستشعر فيه المشكلة استشعاراً ، لكن يمكن في الوقت نفسه لكل انسان ان يراها دون ان يحلها . وهذا ما كان جيرودو يشعر به عندما جرد الرومانتيكية من المعنى الشائع ، الموهن ، المغرق في النزعة الادبية ، ذلك المعنى الذي لبسته الرومانطيقية على ايدي ادعيائها الذين تحفل بهم منتخباتنا ، وعندما اعاد اليها معناها الحقيقي : « ان الحقبة الرومانطيقية لبلد ما هي ، بالفعل ، الحقبة التي تراجع فيها كل شيء امام تطاب القلب وحنينه ... الحقبة التي تطلعت فيها كل روح فردية ، بدلاً من تكليف الفلاسفة بمهمة بناء الميتافيزيقا والشراح بمهمة تحليل الدين والقضاة بمهمة إقرار الافعال او معاقبتها ، تطلعت الى طرح نفسها تجاه هذه الإلزامات ، وشرعت بحلها والتغلب عليها اعتماداً على نفسها وحدها . او ان تموت تحت هذا العبء... ان الرومانسية هي مذهب الحلول في العصور المتمدنية . انها تمهد بكل ألوهية الى كل مواطن ، فيصبح كاهنها ومبدعها في آن واحد . انها عصر مرض واستقامة اخلاقيين ، عصر بصيرة وعدم رضى ، العصر الوحيد الذي يرتفع فيه دور الاديب حتى يصبح ضمير العصر[1] » . اذن فليست المسألة البتة مسألة ادب تشويش واحساس خالص ، انما المسألة مسألة موقف ادبي تكون فيه المشكلات الكبرى قد اضحت بالفعل محسوسة عن طريق الخيال الادبي (الموقوف على « المشكلات

---

(١) جان جيرودو ـ « من قرن الى قرن » ـ « ادب » ـ ص ٢٠٨ .

الصغيرة » في المناخ الكلاسيكي ، ان صح التعبير) ، لمجرد ان هـذه المشكلات ليس لها من حل عالمي يقنعنا جميعاً . ان هذه المشكلات ، التي لم يحلهـا الادب بعد ان كف عن ان يكون دوغمائياً ، ليست موكولة الى « الحكم الفردي » (كما هو شأن البروتستانتي والعقلاني ، لا شأن « الرومانطيقية » كما يدعي مورا وايميه اللذان لا يملكان ما فيه الكفاية من حسن الوضوح ليقوما بمثل هـذا التمييز) ، انما هي موكولة الى مصير كل كائن ، مصير جماعي وفردي في آن واحد ، مصير مبني على الحكم والخضوع للنعمة او للتـاريخ او للاشعور في آن واحد ، مصير وحيد لا بديل عنه ، يمكن للعقـــل ان يؤثر فيه ، لكن يمكن ايضاً للايمان او للتقاليد او للتاريخ ان تساعده .

وعلى هذا فإن تبدل « الاسلوب » الادبي مرتبط بتبدل النية الادبيـة . ان الادب ، بدل ان يصف موضوعاً محـــدداً ـ هوى بشرياً ، رحلة مغامرات ، مشكلة ـ في عالم متوازن بالأصل تمام التوازن ، أقول ان الأدب بدلاً من هـــذا يجعل المشكلات الكبرى التي تحلها البشرية محسوسة ، عن طريق واقعة لا اهمية لهـــا ، لا تختلف في نوعها عن الوقائع السابقة ، لكنها محسوس بها من خلال اصدائها بطريقة مخالفة .

وهكذا يجد الادب نفسه في عالم مغاير تماماً لعالم الادب التقليدي: ان ابسط واقعة أو مفارقة في هذا العالم الادب التقليدي : ان ابسط واقعة أو مفارقة في ان تشكل مسألة محددة في سياق مستقر راسخ الدعـائم ، تضع موضع تساؤل هذا السياق بالذات. ان كل شيء واي شيء كان يطرح المشكلة الكبرى ، مشكلة الحياة وتبريرها . ويرى كامو ان « معنى الحياة هو اكثر الاسئلة إلحاحاً » [١] . اما من وجهة النظر الاكثر اطمئناناً، وجهة نظر الرواية التقليدية ، فإن البشر الذين يتمتعون بذوق سليم ويعيشون في مجتمع راقٍ ، يملكون فناً في الحيـاة لا يمكن لقراءة رواية ان تغير فيه شيئاً ، اللهم إلا ان تغلفه بظلال شفافة . لكن

(١) البير كامو ـ اسطورة سيزيف ـ ص ١٦ .

هذا الاطمئنان اضمحل . يهتف برنانوس : « ما يفيدك ان تصنع الحياة بالذات ، اذا كنت قد فقدت معنى الحياة ؟ »[1] .

هذا هو فارق اللون في الاسلوبين اللذين نعارض بينهما: الاول يقتضي ان يكون القارىء والمؤلف رجالاً يتقنون فن الحياة ، ويتبادلون بضع أفكار حول نقطة شائقة للغاية ، والثاني يفترض مسبقاً اننا لا نملك شيئاً مشتركاً ، ولا معنى للحياة ، ولا تفاهماً أولياً . ان القارىء والكاتب ، الغريب احدهما عن الآخر ، لا يملكان في اتصالهما أي نظام من الاشارات الاصطلاحية ، ولا أي فكرة مسبقة مشتركة. ان ذلك الاتصال الصعب الوعر عن طريق الجملة والقصة ، الذي يخلق بينهما أحياناً شيئاً من الارتباك ، يدل على غياب أي تواطؤ أدبي او اخلاقي : فالمؤلف يعتقد بكل بساطة انه يستطيع ان يقدم قصة نموذجية وحرجة تحمل على الاختيار ، بعيداً عن كل اصطلاح ، وتدعو الى التفكير . واذا لم يكن مدعياً ، فانه يقدمها كما هي ، ويترك للقارىء مهمة التفكير والاستنتاج اذا كان قادراً على ذلك واذا ما قبل بالمجازفة . فأمام الطاعون الذي حل بوهران تئن احدى الشخصيات ، وتهرب اخرى ، وتحبس غيرها نفسها في البيت ، وتعتني اخيرة بالمرضى دونما أمل في شفائهم . ان « طاعون » كامو لا يفعل شيئاً سوى تسجيل هذه المواقف . اما استخلاص المغزى الخلقي من القصة فانه لا يعود الى المؤلف . فالقصة أمامنا لنبحث لها عن اخلاق حتى ولو كنا لن نجدها ابداً ...

● ● ●

بيد ان ادباً يطرح أسئلة ليس بالضرورة ادباً «هادفاً» . ولعل سارتر ، رغم كل مهارته ، هو الوحيد الذي يقع في هذا الانحراف .

ان تعبير « الرواية الهادفة » ينطوي سلفاً على شيء ما يبعث على السأم . انه يذكرنا فوراً بالمماحكات العقلية لأبطال دوما الابن ، برواية « مدرسة الامهات »

(١) جورج برنانوس - يوميات كاهن ريفي - ص ٢٥ .

بيون فرابيه» بـ « طلاق » و « التلميذ » لبول بورجيه » وبأفلام كايات (وهذا مثال آخر على تخلف السينما عن تطور الحساسية الادبية) . والواقع ان الكتاب « الهادف » يلتمي الى الادب التقليدي : انه يتوجه الى قارىء مطمئن يعيش في عالم موطد الاركان ، ليكشف له عن فضيحة في هذا العالم الهادىء . انه يقرر بصورة غير مباشرة ان من الممكن القبول بالعالم الذين نعيش فيه باستثناء بعض التفاصيل المحددة : تشريع الطـلاق بالنسبة الى بورجيه ، والمدرسة بالنسبة الى فرابيه ، والعدالة بالنسبة الى كايات . ويجمل القول ان المسألة هي مسالة مطالبة باصلاح نقطة محددة . ان الكتاب الهادف يطرح بشكل عام مشكلة اجتماعيـة محددة ، من خلال الاطار الذي يمكن ان تحل فيه في ما لو توفرت لها حركة في الرأي العام او توفر لها وزير عالي الهمة . ويقوم مقام هـــذا الكتاب اليوم ، بشكل عام ، الريبورتاج والتحقيق الصحفي . ويمكننا بسهولة ان نتخيل صحفياً يعيد تناول فكرة « المخلوعون[1] » او « طلاق » او « مدرسة الامهات » او « جسدك لك » لفكتور مرغريت . ونحـــن ندرك العناوين سلفاً : « فضيحة المياتم » او « فضيحة » بيوت البغاء » .

وهكذا انتقل جوهر الكتاب الهادف الى الصحافة أي الى شكل أدبي أكثر سرعة ، أقل اناقة ، أكثر دقة ، وخالٍ من الادعاءات الفكرية او الروحيـة . قد اخذت الصحيفة بحق كل ما أمكن في الماضي ان يهب الرواية طابعها الراهن لهجتها الهجائية . بيد ان الكتاب ما يزال يحاول احياناً ان يحتفظ بهذا الدور، كا يفعل ذلك السـيد جلبير سيسبرون الذي درس في « القديسون يذهبون الى الجحيم » مشكلة الكاهن العامل، وفي « كلاب ضائعة بلا طوق » مشكلة الطفولة التعيسة . لكن السيد سيسبرون اذ يفعل ذلــــك ، انما يكون صحفياً يستخدم سيلة الرواية : ان يشدد اللهجة على مشكلة محددة وذات طابع راهن .

والحال ان الأسلوب الخاص بالقرن العشرين الذي اردنا ان نحدده يطرح هو

(١) رواية عن الارض والقومية وجذور الانسان لموريس باريس . المترجم

الآخر « مشكلة » شأن الأدب الهادف . بيد ان الفرق واضح بيّن : فالمشكلة في الحالة الأولى هي مشكلة اصلاح وحركة في الرأي العام ، وهي في الثانية متيافيزيقية تتناول الشرط الانساني في مجموعه . ومن الممكن ان نحل عن طريق القوانين العادلة المسائل التي يطرحها الادب الهادف أو السينما الهادفة من خلال أعمال بورجيه ، باريس ، فرابييه ، كايات ، سيسبرون . لكن هذه الوسيلة ستبدو غير مناسبة وغير ناجعة حين تكون المسألة مسألة « التعطش الى الابدية » لدى ابطال مالرو ، والنعمة لدى موررياك ، والعزلة الانسانية لدى كامو .. ولا يستطيع أي تشريع ان يحل المسألة التي يطرحها رودريغ وبروهيز في « حذاء الحرير » ولا المسائل التي يقذفها « كاليغولا » كامو في وجه البشر ، بل في وجه الله .

هذا هو التميز الضروري بين أدب « هادف » وأدب « أشكالي » . الاول يتشبث بمشكلات انسانية واجتماعية بمعناها الحصري ، مشكلات تستطيع البشرية ان تجد لها حلاً ، والثاني يهتم بالصدى الميتافيزيقي والاخلاقي لأفعالنا ومصيرنا . وهكذا يتميز أدب الاعوام الخمسين الاخيرة ، مع انه يطرح هو الآخر « مشكلات » ، تميزاً دقيقاً عن الأدب الذي كان مزدهراً حوالي عام ١٩٠٠ ، وذلك لأنه أحل محل المشكلات الاجتماعية والبسيكلوجية والتشريعية ، المشكلات التي تمس المعنى العميق للوجود .

ومن المباح لنا عندئذ ان نفهم لماذا غير « اسلوبه » و « طريقته » ، ولماذا يضع نفسه في عالم لا قيمة فيه للعادات المكتسبة ولا محل فيه لأناقة السرد الادبية ، عالم تبدو فيه حتى المشكلات المحدودة مشكلات فائقة ، وتسعى فيه المقدة الى اثارة القلق اكثر من سعيها الى اثارة الاعجاب ويتراجع فيه المنطق اخيراً أمام القلق : عالم ينكر التوازن الشخصي لكل قارىء بأن يطرح عليه مجدداً ، وللمرة الألف منذ ولادة البشرية ، الاسئلة الاساسية . عالم لم يعد الأدب فيه تسلية ولا فضولاً ، بل سؤالاً موجهاً دون جواب . عالم يتعذب فيه البطل

بطريقة مغايرة تماماً لعذاباتنا الخاصة ، وباختصار ، عالم لا يمكن ان نقيم فيه . حاولوا بالفعل ان تضعوا كوخاً ، حادثة زنا موزونة بدقة ، مشكلة اجتماعية يمكن ان تجد حلاً لها اذا توفرت النية الحسنة لدى الرأي العام ، في ظل «بشارة مريم» أو « اشجار جوز آلتنبورغ » ... فلسوف تشعرون بذلك الشعور الذي تحسون به فيما لو حاولتم إدخال بطاقة من بطاقات تحذلق القرن السابع عشر في كتاب لباسكال ، الشعور بأن هذه «القضايا التافهة» قد اطاح بها تيار المغامرة او القدر او النعمة ، تيار لا يملك الوقت للتأخر عند مناقشات تافهة أو تحاليل مدققة .

لكن اذا كان اصلاح السجون والمدارس ، واذا كان تحليل طبيعة المرأة الغاوية ، واذا كان الوصف المؤثر لمفاتن الريف ، تبدو سخيفة أمام عنف وسطوع المؤلفات الاساسية في نصف قرننا المنصرم ، فهذا لأن لهذا الأدب موضوعاً سامياً جداً وذا طبيعة روحية .. ان « الروحي » هو وحده الذي يستطيع ان يحيل موضوعات الكاتب المعتادة المألوفة الى ترهات ...

●

لكي يستطيع الأدب ان يقطع صلته بفن أسلوب القاصّ ومهارته الموزونة ، وان يرفض النكتة والحادثة العارضة ذات الطابع الراهن ، وان يقدم تفرداً يبعث على البلبلة ولا ينتمي الى عالم السهولات المريحة والعادات الصالحة المألوف ، فلا بد له ان يرتبط بقيمة عليا سامية . ان هذا الازدراء ، وهذا الاقتحام ، وهذا الابتعاد عن السهولة ، وهذا الترفع عن نيل الاعجاب ورفضه ، لا تتأتى إلا عن أمثال باسكال أو سان جان دي لا كروا ...

وبالفعل ، ان الهدف الصريح لكتاب عصرنا الذين أصبحوا من الآن « كلاسيكيين » هو ألا يتخلفوا عند هذه التفاهات ، بل ان يتشبثوا بما يسمونه « قدر » الانسان ، أي بما يتعلق بروحيته .

وينبغي ان نحترس من هذه الكلمة : فقد ولدت على يد الفكر المسيحي فحددها وأفقرها في آن واحد . أفقرها الى حدّ كادت تفقد معه معناها ،

وحددها الى حد بات يبدو من الخطأ معه إطلاقها على الكتاب الذين لا ينتمون الى أي عقيدة مسيحية . لكننا اذا أردنا ان نستغني عنها ، فسنضطر اللجوء الى أعوص المفردات الفلسفية ، لنشير الى قيمة كان اكتشافها سبباً في مجد أدبنا المعاصر ، بما فيه أدب اللامسيحيين والملحدين [١].

ان الوجود الانساني يمكن ان يوصف على صعيد الحادثة الطريفة ، أو على الصعيد الاجتماعي ، او بكل نعوتات علم النفس ، مع اضافة شيء من المهارة الادبية في الوصف عند الحاجة . ولقد بيّن ذلك بما فيه الكفاية بلزاك وزولا واناتول فرانس وموباسان، وأقرانهم الأقرب عهداً إلينا. لكن هل يمكن لشيء من هذا ان يعطينا فكرة صحيحة عن آثار من هم امثال مالرو ، سانت - اكسبوري، كوكتو ، جيونو ، سارتر ، كامو ، جوليان غرين واندريه دوتيل - هذا اذا لم نشأ ذكر اسماء الكتاب الذين يستلهمون المسيحية ? هل يمكن للملاحظة البسيكولوجية والاجتماعية ، أو لدراسة التقاليد ، او لحب السرد ، ان تفسر هذه الآثار ? فلا مالرو ، ولا سارتر ، ولا جيونو ولا كامو، شاؤوا ان يصوروا المجتمع ، ولا أن ينقبوا في اعماق بسيكولوجية الاهواء ... ومن يريد ان يفتح آثارهم بهذا المفتاح ، فسيكون أشبه بسكير أخطأ الباب، بل إن مجرد التفكير بذلك يحمل على الابتسام . فنحن لا نستطيع ان نتخيل هؤلاء الكتاب يؤلفون بكد وتنقيب مدقق شأن فلوبير ، أو يجتهدون في ان يكونوا ريبيين ممتعين،

---

(١) بديهي انه من غير المناسب ان نسمي « روحياً » أدبا قائما على اشكالية قدر الحياة ومعناها . والتمييزات في هذا المجال ممكنة . ففي البحث المعاصر عن قيمة متعالية ، يضع المسيحيون انفسهم امام السر على سبيل المثال والسيرياليون امام المدهش . وحتى في الميدان الاخلاقي ، نستطيع ان نذكر بالتعريفات الموفقة التي قدمها غبرييل مارسيل عن السري والاشكالي : « ان المشكلة لهي شيء ما نصادفه ، يسد الطريق . إنها بأسرها امامي . اما السر فهو ، على العكس ، شيء ما اجد نفسي منخرطاً فيه ، وماهيته بالتالي هي ألا يكون امامي بأسره ... ومن هذه الزاوية ، تبدو الكثير من المشكلات الميتافيزيقية أسراراً فقدت سموها ». (غ . مارسيل: « من الرفض الى الاستغاثة » - ص ٩٤) . لكننا نجد حتى في مثل هذه الحال لدى كاتب غير مسيحي كالرو لا إشكالية فحسب ، بل ايضاً سراً كما لدى برنانوس .

متصابين ، شأن اناتول فرانس .

والواقع ان مـــا يصوررونه لا ينتمي الى الميدان الاجتماعي ولا الى التحاليل البسيكولوجية . ولا يمكننا ان نقول ان أبطالهم يسعون الى النجاح في الحب ، او الى الفتح الطموح ، او الى الرفاه المادي والمعنوي . ان النابض الذي يصدرون والهدف الذي ينطلقون منه لا ينتمي البتة الى المقولات الاجتماعية ، ولا تحركه الأهواء . انهم يسعون في الحقيقة وراء مـــا يسميه مالرو « قدراً » ، أي وراء معنى لازمني لحياتهم .

اسلوب رومانطيقي

« المؤلف الذي يتجاوب أكثر ما يتجاوب مع « مقدمة كرومويل » ، ليس هو بالتأكيد « روي بلاس » ، بل هو بلا ريب « بشارة مريم «١» » .

(اندريه مالرو ، اصوات الصمت ، ص ١١٠) .

الانسان المنظور اليه من زاوية المعنى الفائق لحياته ، سواء ألدى الكتاب غير المسيحيين ام لدى برنانوس ، والمغامرة الروائية المحرومة من التصوير المتفنن ومن المنطق كي تُبنى على التوتر والسر ، وفن في الكتابة حاد وعنيف يحتقر السهولات واللهجة السلسة ، هذه هي سمات الادب « الباسكالي » الذي يقوم عليه في الواقع مذهبنا الرومانطيقي الحقيقي ، بعد مئة عام من تاريخ ظهور هذا المذهب . ذلك ان الدفق العاطفي والقلق ، وحب المدهش وحس السر ، والكآبة والنزعة الدينية المبهمة ، والفن الباروكي الغريب والرغبة في صدم العادات المكتسبة ، لم تكن حوالي عام ١٨٣٠ إلا سمات مذهب رومانطيقي لم يجد طريقه ووسائله التعبيرية ، فانحرف نحو العاطفية ، وحب الديكور والبريق التاريخي الكاذب والتصوف . وهكذا أخطأته اللغة والاسلوب ، ذلك اننا اذا ما استثنينا بعض

---

(١) «كرومويل» مسرحية تاريخية لفكتور هيجو ، قد شرح في مقدمتها المشهورة مبادىء المسرحية الرومانسية ، و « روي بلاس » مسرحية اخرى له . اما «بشارة مريم» فهي مسرحية مشهورة لبول كلوديل . المترجم

الخطوات الجريئة الكاذبة في الاسلوب شأن « الدرج ... الخفي [1] » المشهور في مسرحية هرناني ، فاننا نلاحظ ان الرومانطيقية الاولى كانت باهتة ذابلة بالزخرفة الكاذبة للكلاسيكية المتأخرة ، ومثقلة بالتصوير المتفنن اللاجدي ، او بالاحرى نلاحظ انها لم تجد امامها إلا اسلوباً باروكياً ، أي اسلوباً يسعى الى التأثير عن طريق التخلع والحركة والمحسنات الزخرفية .

بيد ان الرومانطيقية هي موقف الانسان الذي يعتقد ويحسّ انه كائن في عالم يتجاوزه ، والذي كف عن الايمان بأنسنة سهلة لهذا الكون : وهكذا يوضع الانسان عارياً امام العالم ، في حين ان الانسان «الكلاسيكي» كان يضع بينه وبين ما فوق – الانساني بمجموعة كاملة من اللياقات الاجتماعية ، ومن العقائد الادبية والمنطقية ، ومن العادات الدنيوية ، ومن المفاهيم الجوهرية والانسانية كالجمال والحق ، ويقصر الادب عمداً على تحليل القلب الانساني .

إن هذا المنفذ الى العالم غير المخلوق على صورة الانسان ، والذي تمثله الرومانطيقية عن طريق وسائل الحلم ، والهوس الميتافيزيقي ، والشعر الكوني ، والتطلب الاخلاقي ، ، لم يعرفه « رومانطيقيونا » الا نصف معرفة ، باتجاههم نحو اللامتناهي والقدر ، وبحوارهم مع « الطبيعة » . لكنهم سرعان ما أنسنوا هذه الميول ، باتباعهم المنحدر الكلاسيكي لأمتهم ، كي يصبحوا أشباه كلاسيكيين شأن شاتوبريان أو لا مرتين : ومن هنا كان شحوب إلهامهم وفنهم ، هذا الشحوب الذي أصبح محسوساً للغاية بالنسبة لأجيالنا حتى ان الطلاب الثانويين ليبتسمون أمام تلك النصوص ، التي لا تقدم لهم المنتخبات المدرسية منها بالأصل سوى أكثرها « استواء » ، أو اكثرها ابتعاداً عن الأسلوب الباروكي . لكن هذا الاستياء المدرسي ازاء رومانطيقية ١٨٣٠ يتفسر بوجود رومانطيقية أوضح وادق في ايامنا هذه . اننا لنجد بالفعل تشنج الكائن الانساني ازاء الابدية ، ونضاله ضد الموت والهوان ، لدى مالرو وكامو ، بدون ذلك الافتعال في

---

(١) هو البيت المشهور الذي حطم به فيكتور هيجو الوزن الاسكندراني الذي كان ينظم عليه الكلاسيكيون .
المترجم

الاسلوب وتلك البلاغة الكلاسيكية المطبقة على موضوع رومانطيقي ، اللذين يسمان شاتوبريان بميسمهما . ان حب المغامرة الذي كان يروي غليله ، في أحسن الأحوال ، برحلة الى الشرق او الى اميركا ، حلت محله اليوم الادغال ، والحرب ، والثورة ، والممارسة اليومية للمجازفة . ان دور طيار التجريب كان الصفة المميزة لروايات سانت - إكسبوري في ما يتعلق بتأمل الموت ... والاقدار التي يحييها مالرو ، ويصورها تصويراً فجاً من خلال القرى المحروقة بالأمل وحرب الانصار ، هي اكثر واقعية من اقدار « هرناني » إن «اللون المحلي» يأخذ معناه ، دونما حاجة الى الوصف القديم البالي ، وتصبح القصة بوجه خاص واقعاً يومياً وأزلياً في آن واحد معاً ، حين يغتسل الجنود صباحاً : « اني اسمع تحت هذه الوفرة العجيبة هسيساً ، طنيناً عظيماًمن عصور بعيدةالغور كظلمات هذه الليلة : هذه الاهراءات المكتظة بالحبوب والقش ، هذه الاهراءات ذات العضادات الخفية تحت الأغماد ، المليئة بالمسالف ، بالأنيار ، بالسكك ، وبالعجلات الخشبية (...) انما هي اهراءات الأزمنة القوطية . ودباباتنا الواقفة في آخر الشارع تتزود بالماء ، أشبه بوحوش راكعة أمام آبار التوراة ... آه يا للحياة ، ما أقدمها !

وما أعندها ! لقد جمع الحطب ، في كل ساحة من ساحات المزارع،من اجل الشتاء . جنودنا الذين بدأوا يستيقظون وهم يوقدون نيرانهم الاولى . في كل مكان ، مربعات من الخضار حسنة التنظيم (...) .

لقد بتنا لا نصلح ، نحن ومن يواجهنا ، إلا لآلاتنا ، لشجاعتنا ، ولجبننا . لكن عرق البشر القديم ، اولئك البشر الذين طردناهم ، والذين لم يخلفوا هنا إلا أدواتهم وغسيلهم والأحرف الأولى من أسمائهم على المناشف . أقول يخيل إلي ان هذا العرق قد جاء ، عبر ألوف السنين ، عبر الظلمات المتراكمة ، هذه الليلة ـ محملاً ببطء ، ببخل ، بكل الحطام الذي تركه امامنا : العجلات ، والمسالف ، والمحاريث التوراتية ، ومآوي الكلاب وجحور الأرانب،والافران

الفارغة ...[1] » . انهـا رومانطيقية بلا أبهة ، فصاحتها سرية خفية ، قد تلاشت منها البلاغة ان الهوى الواجد يبدو من خلالهـا حقيقياً ، اي واضحا وحشياً ، يكاد يكون بسيطاً وبدون جمل ، بدلاً من ان يكون ملتاعا مائعا .

لقد كانت مقدمة « هرناني » الخرافية الجوفاء تسعى في الواقع ، تحت اسم « خليط من الهزلي والمأساوي » ، الى اتحاد حقيقي وأكثر مباشرة بين الواقع والنية الادبية . لكن هذا « الخليط » لم ينتـج إلا فناً « باروكيا » بوهيميا ونشيطاً . لقد كانت المشكلة صعبة ، لأنها كانت مشكلة الفن والوقع ، مشكلة الحقيقة في الفن، أي الرغبة في التعبير عن الطعم الفج للحياة بالطريقة التي أنشاها وبلورها « الادب » ولم تفعل « الواقعية » شيئاً سوى انها زيفت هذه المشكلة، لأنها تتطلب ، كما رأينا ، من الكاتب والقارىء معاً ان يجلسا على مقعد المراقب، وتقيم بينهما وبين طعم الواقـع فناً منطقياً كاملاً في الوصف ، لكنه دوغماني واصطلاحي . وعلى هذا ، فقد سعى القرن بكامله الى عقد القران بين المعنى المألوف للحياة ، اللامتوقعة او المبتذلة ، اللاذعة او التافهة، المليئة دوماً بالنكهة المتبقية من اللحظة المعاشة ، وبين المنطق الظاهر او المستتر للأثر الفني الذي بنته وطبخته ووجهته ارادة الكاتب. ذلك ان الشيء الصعب هو ان «الحياة الحية» العينية والمباشرة ، ليس لها في اللحظة التي تعاش فيها ، معنى محـدد يفسرها ويطيل في أمدها ، في حين ان العمل الادبي يفرض على كل لحظة موصوفة مـن الزمن موقفاً ، مكاناً في مجموع ، بالاضافة الى رونق ودلالة منطقية يجعلان منها حادثة عارضة لا واقعاً . وهكذا توجب على اسلوبنا الرومانطيقي ان يتوجس من الترتيب المنطقي السوي لمجرى الاحداث وللوصف وللعرض ، وعلى ان يقدم لنا ، بخضوعه لقرار خفي ، أعمالاً تبـدو وكأنها سيئة التركيب ، متداخلة ، وعرة ، ومزروعة بالصدوع والشقوق . ذلك ان هذه الرؤوب والشقوق تقطع نـفَس القصة المنطقي ، وتمنعها بالتالي من تكوين مغامرة أعيد بناؤها . ويمكننا عندئذ ان نأخذ على هذا الاسلوب عدم النظام والفظاظة ، لكن « عدم النظام

---

(١) مالرو « اشجار جوز آلتنبورغ » ص ١٩٣ .

الجميل هو مفصول من مفاعيل الفن » . بيد ان « عدم النظام » هـذا لا يبحث البتة عن الجمال المبتذل لتنظيم غير منطقي بعض الشيء – وهذا ما سيكون مجرد اسلوب باروكي بسيط – بل عن تأثير القطيعة الذي ينقلنا من الخيال الى صدمات الواقع . يقيناً ، ينبغي ان يظل عدم النظام المزعوم هذا محسوباً في الواقع ، وان يكون نتيجة لقطة – كالتناقض الجريء في ألوان الرسم – لا نتيجة الإهمال . وسنذهب الى حد القول ، على اساس هذا المعنى ، بأنه يشكل شكلاً آخر من أشكال الوضوح ، الوضوح غير الناتج عن النظام الذي يسهل الوصول اليه فوراً ومباشرة ، أعني النظام الاصطلاحي ، بل الوضوح الذي هو التعقيد الذي لم يشأ الفن ان يزيفه وانما بلوره فقط : « المبهم انمـا هو بالضرورة من يشعر بالأشياء شعوراً عميقاً جداً ومن يحس بأنه متحد اتحاداً صميمياً بالاشياء عينها . ذلك ان الوضوح لا يعود موجوداً بعد الغوص عدة اذرع تحت السطح [١] » .

انما بهذا المعنى درس (جيد) تكوين « مزيفي النقود » وجعـل من نفسه الداعية الى تشدد سري لا يستبعد الطابع الكثيف الملتف للتكوين: « إن جميع الأعمال الفنية الكبيرة يصعب للغاية النفاذ إليها . والقارىء الذي يعتقدهـا سهلة ، انما يعتقد ذلك لأنه لم يستطع ان يتغلغل الى قلب الأثر. وليس من حاجة البتة الى الغموض لحماية هذا القلب السري من اقتراب وقح اكثر مما ينبغي ، ذلك ان الوضوح يكفي لذلك أيضاً [٢] . ألا يقوم فن كوكتو أيضاً على إخضاع أعماله لمنطق ليس هو المنطق الذي يعلموننا اياه في المدرسة ، أي المنطق الذي لا يعلمنا شيئاً ، لانه لا يطرح أي سؤال ؟

لقد توجب اذن من رومانطيقية القرن العشرين ان تحطم منطق التكوين كما حطمت المنطق الوصفي ، كي تجد « اسلوبها » ، اي طريقة يكون فيهـا الفن غير مضر البتة بالحياة . واذا لم نربط نية العمل « الروحيـة » بالشعور الفج بالوجود ، عن طريق هذه القطيعة ، فمن أي طريق نربط بينهما ؟ كان ينبغي

---

(١) بول فاليري : « أفكار رديئة » ـ ص ١٥ .

(٢) اندريه جيد ، « اليوميات » ، ص ٦٦٠ .

ايكف ايقاع القصة عن ان يكون خطابياً وبلاغياً ، كيما تتحد السمة الفجة والمشكلة الاخلاقية دونما حاجة الى انتقال طويل ، كي تستطيع لطخة الدم ومسؤولية الدم ان تتجاورا في الجملة الواحدة ذاتها كما في « دم الآخرين» لسيمون دي بوفوار .

اذن لقد تحقق « اتحاد الهزلي والمأسوي » أخيراً ، مع وجود فرق واحد هو ان رومانطيقية ١٨٤٠ تحتفظ بآثار مذهب شكلي معين، وبمخلفات « تميز الانواع » الذي كانت تريد ان ترفضه ، ذلك ان المسألة في الواقع ليست مسألة خلط بين اسلوبين ، بل مسألة اسلوب يحب السير في طرق مختصرة لا تتناقض فيها نكهة اللحظات ودلالتها ونحن نجد هذا الارتباط في لهاث مالرو العصبي ، في لمسات سارتر المتوحشة ، في الإصرار القاتم لأسلوب مورياك المكثف .

●

ان كل فن وكل اسلوب يتحددان بطريقتها في تعيين مكان الانسان ، من البدء ، في الكون، بأن يجعلا من بطل الرواية او الشاعر ولداً ضائعاً كما هي الحال اليوم ، او وريثاً كما كانت الحال في الماضي . ان عصرنا يظهر ، بأسلوبه ، الانسان والنظام الانساني مواجهين بوقائع فائقة الانسانية ، أكثر مما يظهر ذلك أي عصر آخر . وهكذا يضلل عصرنا عاداتنا في التفكير وفي الاحساس من داخل تنظيم انساني محض كان مصدر ثقة حضارتنا بنفسها منذ ثلاثة قرون . لكن هـذه الطريقة في الاحساس بالانسان وفي تصوره هي كنه الحساسية والخيال وحقيقتها الاساسية ، وهي تسم بميسمها سير المؤلف الخيالي وجرس الشعر على حد سواء ، ويمكن ان تصاغ ايضاً بألفاظ فلسفية ، وهكذا نجـد « العبث » ، أي سوء التفاهم بين الانسان والعالم ، في « اسطورة سيزيف » ، كما نجده في « الغثيان » ، في « انتيغونا » لآنوي او « المسيو بلوم » لميشو .

ومهما كان الزمن الذي قد نريد ان نؤرخ فيه هذا الانشقاق ، فإن الواقعة الاساسية تظل هي هي ، وتحافظ على قيمتها في أيامنا ، وفي الايام القادمة بـلا

ريب . ان التأريخ قـد يبين بعض الفروق الضئيلة ، لكن انقلاباً واحداً في الحساسية يميز جيد مؤلف « مزيفي النقود » ، وآراغون مؤلف « البانوراما » ، وبرنانوس مؤلف « تحت شمس الشيطان » ، ومالرو ، وآنوي ، بـل يميز آثاراً أقرب عهداً كآثار دوتيل ، او كايرول ، او نيميه : إن المغامرة الروائية تتم في عالم فوضوي ، بلا نقاط ارتكاز اجتماعية قيّمة ، وبلا احداثيات أخلاقية قاطعة ، وبلا صور ميتافيزيقية واضحة ، لا في عالم مقاس حسب المقياس الانساني . إن هذه الفوضى ، وإن عدم الاستقرار هذا في القيم التي يختلط بعضهـا ببعض ، او يعاد النظر فيها ، او تُكوّن ، هما بالاصل واضحان جـداً حتى انه لا جدوى تقريباً من تسليط الضوء عليها في عصر يتسارع فيه التاريخ والافكار ، وتتداعى فيه النظريات الفيزيقية او الاخلاقيـة ، الاجتماعية او العسكرية ، ويهدم بعضها بعضاً ، وتتتالى ، وتدفن الجديدة منها القديمة ، بسرعة الحروب ، والافلاسات ، والثورات الاجتماعية ، وتبدلات التكنيك .

●

إلا انه من المناسب ان نتتبع هذه السمة الاساسية ، هذا القاسم المشترك ، بما فيهما من ظلال وفروق طفيفة ، عبر العبقرية الخاصة بكل كاتب ، ومن خـلال المواقف العقائدية (إن حساسية العصر الاساسية تتجلى في « حسّ الأبدي » المختلف عظيم الاختلاف لدى جول رومان ، ذي التكوين العلماني ، عما هو عليه لدى فرانسوا مورياك ، ذي التكوين الديني) ، وبخاصة من خلال ولادة المواضيع وأصلها وتكوينها .

ذلك انه لا توجد البتة في هذا الإعلاء للموقف الرومانطيقي ، أي نية أدبية متعمدة . يقيناً ، ان هذا الاعلاء يتجاوب مع ارادة واعية ، لكنه لا ينتمي الى « مدرسة ادبية » . وهذا هو البعد الذي يفصل الرومانطيقية الثانية عن الاولى التي اختنق إلهامها العميق ورهن تحت قبضة تكويناتها المدرسية واهتماماتهـا الادبية .

لقد ظهرت مواضيع عصرنا بطريقة تلقائية ولم يصبح تنسيقها ظاهراً إلا بعد ان انتهت واكتملت . وهكذا لم يكن بمقدور أعمال التحليل الادبي التي ظهرت بين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ ، والتي كان من بينها مؤلفات جديرة بالاهتمام ، ان تلحظ آنذاك إلا مجرد تغير في الجمالية ، ولم يكن بمقدورها إلا ان تستنتج ظهور ادب « خالص » يفتش عن جمــاله الخاص ، ووجود انتقال « من الرومانطيقية الى الهواية[1] » . وكان لا بد من الأزمة، من ادلهام الافق عند منعطف العقد الثالث من هذا القرن (١٩٣٠) ، كي يظهر الجانب المأساوي والمتوتر . كان لا بد مــن برنانوس ومالرو كي يبرز للعيان المظهر الاخلاقي والاشكالي . وكان لا بد مــن سارتر كي يصوغ الاستفهام عن الحرية والمسؤولية . إلا انه تبين ، بعــد ان تثبت هذه المواضيع، انها انما ولدت في الآثار السابقة، لدى جيد او كلوديل على سبيل المثال . ان الإرنان الاخلاقي والميتافيزيقي ، ومشكلة الصدق ، كان مولدهما على يد كلوديل او جيد في الاعوام الاخيرة من القرن التاسع عشر . لكن كان لا بد كي تصبح أبعاد المستقبل هذه منظورة ، ان يتراجع منشؤها حتى خط الافق ، وان يمتد تسلسلها حتى يصل الينا .

وهذه المسافة تسمح اليوم فقط باتباع خط هذه المواضيع وتجمعها في مغامرة اخلاقية : وهذه المغامرة هي الرغبة في استفهام معنى الحياة الانسانية بقدر ما يتجاوز هذا المعنى مفاهيم الاخلاق الشائعة .

(١) لويس رينو ، « ازمة ادبنا » (١٩٢٩) .

القسم الثاني

المغامرة الأخلاقية

من الاهواء الى القلق

(١٩٠٠ ــ ١٩٢٦)

إن اي لوحة للأدب المعاصر في عـــام ١٩٠٠ ، ولو كان راسمها من اشد الناس حدة فكر ، لا تستطيع إلا ان تذكر في المقدمة اسمـاء اناتول فرانس ، ولوتي ، وبارّيس ، وبول بورجيه . كما انها لا تستطيع إلا ان تميز ، فيما لرواية ، نقد العادات والاخلاق ، ورواية التحليل ، وان تستشهد بـ « عابرات المحيطات » لآبيل هرمان كمثال على الملاحظة ، وبهجاء بول هرفيو للمجتمع الرفيع في روايته « مصورون بريشهم » ، وبـ « العذارى القويات » لمرسيل بريفو كمثال على الرهافة والجرأة ، و بـ « العذاب » لبول مرغريت ، و بـ « الحياة الخاصة لميشيل تسيه » لإدوار رود ، باعتبارهما تحفتين من تحف علم النفس . ولرأى المسرح تجديده ، من خلال هذا الاعلان عن نهضة الآداب الذي يتجلى في كتاب « البانورامـــا » دوماً ، في الواقعية السيكولوجية الصارمـــة لموريس دوناي ، وبورتو ريش ، وجول رونار ، وفي المآسي الاجتماعية والفلسفية لفرنسوا دي كوريل .

وكما يقول البورجوازي في مسرحية « سيرانو دي برجراك » حين تذكر له اسماء اعضاء الاكاديمية الاربعين الاوائل : ما أجمل جميع هـذه الاسماء التي لن يموت منها ولا اسم واحد ! » [1] . الا ان مؤلف هذه البانوراما ، لو كان منتمياً الى احدى المجلات الطليعية الصغيرة ، كمجلة « الهوامش » أو « الصومعة » ، ولو كانت له رهافة رينييه وتهذيبه ، أو لو كان له استقلال غورمون ، لذكر كاتبين

---

(١) ادمون روستان « سيرانودي برجراك » الفصل الاول ، المشهد الثاني .

قاصرين لكنهما صادقان وغنيان ، اعني اندريه جيد وبول كلوديل ، الى جانب مورياك ، وفرنسيس جيمس ، وبول فور .

إن هذه الملاحظة تدعونا الى ألا نتبع طريقة التصنيف التي تنتهجها الموجزات المدرسية والتاريخية التي تسجل الكتاب الذين كانت لهم شهرة في أيامهم ، كلاً في مكانه . وهذا الكتاب ، الذي يريد ان يكون جرداً للقرن العشرين ، سيبدو ناقصاً جداً من هذه الناحية .

ما من أهمية كبيرة للبشر ونجاحهم ، ذلك ان الحياة الادبيـــة تقوم على المواضيع . والمواضيع التي كان يعالجها أحبار ١٩٠٠ ، كانت مواضيع مختضرة. ولا يكفي ان نقول ان السيكولوجيا ودراسة الاخلاق قـــد أدتا مهمتهما منذ قرون بعيدة ، بل ينبغي ان نقول ايضاً انهما باتتا لا تكفيان لتغذية هواة الادب والحقيقة ، هؤلاء الهواة الذين سيولدون ، وسيعيشون ، وسيموتون احياناً قبل الاوان ، في قرن الحروب العالمية وعدم الاستقرار .

وبالفعل ، لم يكن ما يشعر به ، في مطلع هذا القرن ، « جيد » البالغ مـن العمر الثلاثين ، وكلوديل الذي كان في الثانية والثلاثين ، وبيغي الذي لم يتجاوز السابعة والعشرين ، بالاضافة الى بضعة آلاف من الشبان الذين كانوا في مثل سنهم والذين كانوا حركة الحياة وان لم يخلفوا اسماً ، اقول ان ما كان يشعر به هؤلاء لم يكن هو الحاجة الى انجاح تصوير النفس او وصف البيئة الاجتماعية وصفاً فظاً للمرة الواحدة بعد الالف ، بل كان الحاجة الى التعبير عن صدق او عن قيمة .

ذلك ان كل ما قد شاخ ، كل ما يبدو لنا اليوم ميتاً من ادب ١٩٠٠ ـ ١٩١٠ ، هو بالفعل كل ما تبقى من « الادب الواقعي » : اعني به الموقف الادبي الذي كان يقوم على الوصف ، على التصوير ، على الملاحظة ، من خلال موضوعية كاذبة ودونما التزام بحساسية الكاتب . وما يبدو انه عاش ، او على الاقل ما يبدو انه بقي من ذلك الموقف بالنسبة لنا انمـا هو المغامرة التي يعيشها من يكتب ، أي ادب قائم على الهوى لا عـلى ملاحظة الاهواء : البحث ، الهائم ، المتوحش ، ثم الامتثالي بتحدٍ ، عن عظمة وعن وجد ، لدى باريس ، والحمية والرغبات والحمى

والصرخات المخنوقة او المنتصرة في « قوت الارض [1]» و « اللاخلاقي » ، وغنائية كلوديل العاصفة ، وكرم رومان رولان الغائم لكن القوي والحار ، ثم الحرارة المهشمة والدامية التي يبذلها بيغي للتعبير عن أفكار كثيفة عنيفة .

ولم يبق من عصر الفن الواقعي هذا ، الفن الجوال ، الموزون ، المزهو او الساخر ، الدنيوي ونصف الدنيوي ، إلا الرومانطيقية التي كانت تفلت من هذا الفن ، الرومانطيقية التي كانت لدى جيد وكلوديل وبيغي ، اندفاعاً ، رأياً شخصياً صرفاً ، صيحة ، انفعالاً او تمرداً صميمياً : وبلا ريب للوهلة الاولى ، لأن الرومانطيقية التي كانوا يعلنون عنها على هذا النحو على هامش « العصر الجميل » هي أم الرومانطيقية التي تصلبت في شكل اخلاق العمل من ١٩٣٣ الى ١٩٤٥ ، بينما لم يفعل « الفن الواقعي » المأثور عن « اسماء ١٩٠٠ الكبيرة » شيئاً سوى انه راح يزداد شحوباً مع مر السنين في قرننا هذا . لقد ولّد جيد وبيغي مالرو وكامو ، بينما لم يخلف بورتو ـ ريش إلا دينيس آمييل ...

ومما لا ريب فيه ان هذا التعليل ـ الذاتي والمغرض لدينا ـ يثقل على رؤيتنا لعصر عام ١٩٠٠ . لكن ألا تؤيد الوقائع والتاريخ ومطلق الإبداع بالذات هذا التفضيل ؟ ففضلاً على ان بيغي وجيد ، المجهولين عملياً عام ١٩٠٠ ، خلفا ذرية هي الذرية الممثلة للفترة الممتدة بين عام ١٩٢٠ و ١٩٣٦ ، في حين ان بورجيه وكلوربل ، وآبيل هرمان ، ودوناي ، وهرفيو ، وبورتو ـ ريش ، ومرسيل بريفو باتوا من الفرع الثانوي الذي لم يخلف نسلاً جديراً بأن يسمى ، اقول فضلاً عن هذا ، ومن خلال مطلق القيمة الادبية بالذات ، ان من الواضح تقريباً ان مشاربنا اليوم لا تخدعنا حين تعلن لنا ان جيد أكثر امتلاء وغنى من بورجيه ، وان كلوديل أوسع وارحب وأقوى من روستان ، وان بيغي أشد كثافة ومتانة من ريمي دو غورمون ... ونحن لا نشعر بالحاجة الى تبرير هذا الشعور العام في عصرنا ، إلا بدافع التواضع ازاء النسبية التاريخية للقيم وللآراء .

وهكذا ولدت الرومانطيقية ، الرومانطيقية الحقيقية ، الرومانطيقية التي

(١) هذا الكتاب صدر في منشورات عويدات — الناشر

ستسود القرن بكامله ، بوضوح كبير ، في الادب الرسمي المعجون بالواقعية المتطورة . ولقد ذكرنا ما ينبغي ان نفهمه من هـذه الكلمة : اننا لا نعني بها غنائية رومانطيقية ١٨٣٠ المجهضة وعاطفيتها ، بل تلك الواقعة الرومانطيقية فعلاً التي هي تعبير الكاتب عن قلق وعن حرية : ونحن نرى ان هذا التعريف ، البسيط والدقيق ، يشمل تفننات جيد وتلاعبه بالرغبة والصدق والاخلاق في مطلع القرن ، كما يشمل المحاولات الشعرية والميتافيزيقية لكوكتو والسوريالية ، والتساؤل عن المصير والانسان لدى مالرو وسانت ـ اكزوبير ، والمأساوية القائمة لدى موررياك وجوليان غرين وبرنانوس ، والعبث والتمرد لدى كامو ، والتزمت الدوغمائي لكن القلق لدى سارتر .

ولهذا لم يكن ادمون روستان ، الذي أوهم الناس عام ١٨٩٦ بأنه يرفع أمام المذهب الواقعي السائد راية الرومانطيقية ، إلا سراباً خادعاً وحلماً لأن « سيرانو » بالذات ، تلك المسرحية التي ارادت ان تقلد تقليداً فاتناً ساخراً الكوميدية ـ البطولية ، كانت عملاً باروكياً لا عملاً رومانطيقياً : فهي لم تأخذ من الرومانطيقية إلا الديكور والحركة (اللذين يميزان الفن الباروكي) ولم تعبر البتة عن قلق المبدع وحريته . لكن هـذا الايضاح لا يمكن الا ان يكون عارضاً عابراً .

لقد عرفت الرومانطيقية الجديدة مع آثار جيد الاولى تمردها الاخلاقي وحسها عن الحمى (« دفاتر اندريه والتر » ، ١٨٩١ ، و « اللاأخلاقي » ، ١٩٠٢ ، و « قوت الارض » ١٨٩٧) ، وعرفت مع كلوديل ارتباط الكوني والانساني (« رأس الذهب » ، ١٨٩٠ ، و « المدينة » ، ١٨٩٢ ، و « الفن الشعري » ، ١٨٩٣) . ومنحها بيغي حسها الجدالي مع « لاهوتي جديد » و « السيد فرنان لوديه » وحبها للخرافة الرفيعة مع « جان دارك » (١٨٩٧) . وتتجلى هذه الرومانطيقية عينها لدى من لم يكونوا مبدعين كبارا بين مجموع الجيل ، في تلك الحمى السياسية الجديدة التي كانت قضية دريفوس ذريعة لها والتي كونت تيارين متباينين ، الأول يسير نحو الاشتراكية ، والثاني نحو القومية

البارّيسية [1] : وهذه واقعة هامـــة، لأن المظهر السياسي ملازم لكل مذهب رومانطيقي. انها واقعة هامة وجوهرية أيضاً ، لأننا سنجدها مشابهة في عـام ١٩٣٦ لكتاب « الجبهة الشعبية » وكتاب الخطوط القوميـــة . وبين ١٩٠٠ و١٩١٤ جمعت زمرة واحدة بين اشتراكية رومان رولان الفوضوية، واشتراكية سوريل الممهدة للفاشية ، واشتراكية بيغي التي سرعان ما انقلبت مسيحيـــة وقومية النزعة ، ومذهب بنـــدا العقلي اليعقوبي ، وارنست بسيشاري ، رائد لورنس العربي ومالرو وسانت ـ اكزوبير في عالم المغامرة ، ونزعـــة جاك ماريتان التومائية المحدثة الاكثر تعقلاً وحكمة،بينما كان ماسي وموراس يجذبان من ناحية اخرى جزءاً آخر من الشبيبة .

ولم تفتقر الرومانطيقية الجديدة البتة الى فيلسوفها ، برغسون ، الذي كان يعتبر ، في هذا المضمار الأدبي الصرف ، مجدد المعرفة المباشرة والحدس ومحييها، كما يعتبر احياناً منقذ المذهب اللاعقلي والسر ازاء المذهب الوضعي للعصر السابق، حين كان بيغي يرى فيه : « الرجل الذي مزق المذهب الوضعي الى الأبد(...)، الرجل الذي مزق المذهب المادي الى لأبد (...) ، الرجل الذي مزق المذهب الحتمي الى الأبد » [2] . ذلك ان الرومانطيقية كانت بجوهرها روحانية ، وقد اظهر السورياليون وحدهم في ما بعد امكانية قيام رومانطيقية مادية .

وعلى صعيد آخر كان يتجلى القلق ، في البداية تحت الشكل المبتـــذل لـ « داء العصر » ، لتساؤل الانسان الشاب الذي يسعى الى تشغيل قواه ورغباته، دون ان يكفيه المجتمع ، على ما يبدو ، برسالاته واشغاله ووظائفـه . وأنقى الأمثلة على ذلك وأكثرها نموذجية مثال ارنست بسيشاري : « كان فنسان يتسكع ، وهـــو في العشرين من العمر ، بدون قناعة في الحدائق المسمومة بالرذيلة ، لكنه كان يتسكع كالمريض ، يلاحقـه تأنيب ضمير مبهم ، مضطرباً

---

(١) نسبة الى موريس باريس ، داعية القومية المتحمس . المترجم

(٢) شارل بيغي : « ملاحظة متعلقة بالسيد ديكارت » ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الرابع ، ص ١٣١ .

امام خبث الكذب، مرهقاً بالسخرية الفظيعة لحياة غائصة في فوضى الافكار والعواطف »[1] . ورحل الى الصحراء كما سيفعل ذلك سانت ـ اكزوبير بعد خمسة عشر عاماً .

وتمتع جيل ١٩٢٠ ، تحت سطوة المزيد من النزوات والوثبات والمجون والذكاء المرهف والبوهيمية الروحية ، وفي جو أوهن سلطة ، تمتع بحياة متحررة من الإكراهات كافة ، وعرف النشوات والخيبات ، والتوتر الداخلي والسهولة . لقد كانت تلك الايام كما سماها موريس ساكس في ما بعد « ايام الوهم المشرة » ، كانت ألمع فترة في الحياة الادبية ، لكنه كان لمعاناً ميسوراً للغاية ، معقداً للغاية ، مفصلاً على شكل أوجه صغيرة متعددة ، حتى انه أوصى ـ من قبيل الخطأ ـ بان التطور الادبي للقرن العشرين يقود هذا الاخير نحو « الأدب الخالص » ، والمذهب الجمالي ، والجمال من اجل الجمال : وهذا هو مصدر الخطأ في التعليل الذي وقع فيه جوليان بندا والعديد من نقاد تلك الفترة ...

لقد كان الامر عبارة عن أسهم نارية : كان عصر « الثور على السطح » ، وصالون آدريين مونييه ، وولادة السوريالية ، واكتشاف الدنيويين لفاليري والشباب لجيد ، واللقاءات اللامعة العالمية : فعج شارع مونبارناس بكوكتو ، دياغيليف ، بيكاسو ، بولانك ، أوريك، فوجيتا، ايريك ساتي ، تريستان تزارا، الامير يوسوبوف ، فارغ ، ايزادورا دانكان ، ربيكا وست ، جيمس جويس ، وجرترود شتاين. ولم يكن أشد الفنون صرامة وأكثرها قيمة ليتميز عن البوهيمية المدعية . ومع ذلك فقد اعتلج القلق في ذلك الشباب الذهبي . وكان عدم الاستقرار سائداً بقدر سيادة العبقرية . ونحن نشعر بهذا القلق الأنيس الذهني ، الصاحي في « الاطفال الرهيبون » وفي « توما الماكر » لكوكتو ، وفي « الشيطان في الجسد » لراديغيه ، وفي « اتيين » لمرسيل آرلان . واذا ما رفعنا القناع المتعدد الالوان عن تلك الحرية الادبية البراقة ، فاننا نجد ما تسميه ريسا ماريتان بخطورة أكبر وبشيء من عدم الانصاف « ذلك القلق الذي هو النتاج

(١) ارنست بسيشاري : « رحلة القائد » ص ١٠٥

الجدي الوحيد للثقافة الحديثة [1] » . وهـذا « القلق » هو بالاصل اشد بروزاً وأكثر سبقاً لأوانه لدى من يتسربلون بوقار آخر ، شأن الماركسيين القادمين : ان لوفيفر يحس بأن انفجار الشباب هذا هو نار القش في مجتمع متصلب بشكل لا علاج له في مراتبه ووجاهاته واداراتـــه : « كنا نصطدم من كل الجوانب بالحدود ، بالنهـايات ، بتحريمات مجتمع بتنا لا نفهمه . كان يرفضنا بقدر ما نرفضه . ولم يكن بحاجة الينا [2] » . انه بالأصل العصر الذي اخذ فيـه القلق شكلاً متطرفاً في معظم بلدان اوروبا الاخرى كما هو شأن التعبيرية الالمانيـة : « لقد بدأت حياتنا الواعية في مرحلة من عدم اليقـين المقلق . كان كل شيء ، آنذاك ، يتهشم ويترنح حولنا : بمَ نتمسك ، بأي مبادىء نسترشد؟ كانت الحضارة التي عرفناها في السنوات القريبة من عام ١٩٢٠ تبدو وكأنها حرمت من التوازن ، تبدو بلا هدف ، بلا ارادة في الحياة ، حتى ولا في الخراب ، جاهزة للأفول [3] » . وقد يبدو مدهشاً ان فرنسا أفلتت ، طوال عشر سنين من الحيـاة اللامعة ، لا من هذا القلق ، بل من الطابع القاتم لهذا القلق الذي كان الادب الالماني يشهد عليه آنذاك : إلا انه ينبغي ان نأخذ بعين الاعتبار تقليدين فرنسيين ، الروتين لدى الناس المستقرين ، والرشاقة لدى الشبان والبوهيميين . ولقد سمح اجتماعهما لحساسية رومانطيقية كان لا بد لها ان تسير في النهاية نحو حس المأساوي ، بأن تتوقف على عتبة من الحرية الباهرة والشعور الكامل : فكانت سنوات القرن اللامعة .

عند هذه المرحلة من الرومانطيقية المعاصرة ، تعالج هذه الاخيرة موضوعاً خاصاً للغاية : حب « العيني » ، و « الحياة الحيية » ، و « نكهة اللحظـة » ، وهذه كلها تعابير كانت اساطير بالنسبة لذلك الجيل . ونحن نجد ، في البـدء ، « الرغبة » الجيدية ، وعبادة الرغبة وتثقيفها . فمنذ عام ١٨٩٦ ، تغنى جيـد

(١) ريسا ماريتان : « الصداقات الكبيرة » - الجزء الاول - ص ١٦٨ .

(٢) لوفيفر : « الوجودية » - ص ١٦ .

(٣) كلاوس مان - نقطة التحول - مجلة الازمنة الحديثة - كانون الثاني - شباط ١٩٥٣ - ص ١١٤٤ .

بـ « الانتظار الدائم ، اللذيذ ، لأي مستقبل مهما كان » [1] والعالم مقدم لمن يعرف كيف يتمتع به : « سعيد من لا يتعلق بأي شيء على الأرض وينزه معه حمية ابدية عبر التحركات المستمرة » [2] . لكن مبيع « قوت الأرض » لم يتجاوز ٤٠٠ نسخة قبل عام ١٩١٤ .. وتصبح امثولة السنوات العشر الكبرى. يقول بريتون : « المطلوب هو ألا يترك الانسان ، خلفه ، دروب الرغبة تمتلىء بالأشواك » [3] .

وهذه الدروب هي التي تبعها مونترلان من خلال مطاردة السعادة تلك التي وسمت عصره بميسمها . واذا كان هذا الكاتب قد اراد ان يتطور ويتقدم نحو البحث عن العظمة ، فان آثاره الاولى والتلقائية مميزة للجيل الذي كان في العشرين من العمر عام ١٩٢٠ ، والذي أراد ان يعرف السعادة وان ينهل من « ينابيع الرغبة » : « لا وجود في رأيي لتلك السعادات المعتادة . في رأيي ، ان كل ما ليس بلذة فهو ألم. واذا كانت لذتي بالذات مطعونة دامية بالألم ، كما هي الحال عادة ، فانني افضلها على ذلك الموت في أوج الحياة الذي هو غيابها .

« قراري : ألا اتخلى عن ذاتي ابداً . ان أمضي الى أقصى ذاتي . (ماذا يفيدني ، ساعة موتي ، أن اكون قد زيفت نفسي ؟) ألا اخيف نفسي ابداً (...) .

« باختصار ، ماذا اريد ؟ .
امتلاك الكائنات التي تعجبني ، في السلام والشعر » .
وألا ابالي بما سوى ذلك .
الشعر ، والافتتان العنيف او المسالم ، ثم ان احب شخصاً ما : هي الاشياء الوحيدة في العالم التي ليست بباطلة . بعد الكثير من اعوام الشدة ، استسلم

---

(١) اندريه جيد : « قوت الأرض » - ص ٧٢ .
(٢) اندريه جيد : « قوت الأرض » - ص ٧١ .
(٣) اندريه بريتون : « الحب المجنون » - ص ٣٨ .

فرعون اخيراً للارتخاء . والصقر يريد ان يحلق بجناحين ساكنين . لنمض ، هيا لنصيد « الزخرف واللذائذ » التي مهما كان ثمنها جنونياً ، فلن تكون غالية ! ليحبك الآخرون الدسائس ، وليتحاربوا ، وليغرقوا أنفسهم في الهموم: لا مجال لتخفيض ثمنها . لكن ما يهمني انا هو ألا أكدر نفسي بنفسي ابداً ، وان اقف ذاتي ، بعد ان انفض عني كل التزام ، على الرغبات وعلى الشعر لا غير . يا للرغبة في ان أكون سعيداً ، وان اكون اسعد ايضاً ، ويا (ما دامت الشمس قد أشرقت الآن ، بعد ايام طويلة من الغيوم) يا للأمنية ، كسهم ينطلق ، يا للقرار في ان اقتل نفسي لذة[1] ! » .

اننا نرى كيف ان وقفة التاريخ هذه ، التي كانتها السنوات العشر من ١٩١٨ الى ١٩٢٨ ، كادت ترغم رومانطيقية القرن على التطور الى مذهب جمالي ، سواء أكان هذا المذهب فردية مطاردة السعادة ام متعة الخلق الفني. فأكثر من الخبز، والرغبة والحمى ، أكثر من مطلق المصير ، هناك ذلـــك المطلق الاكثر جسدية الذي هو لب الحياة. حتى الايمان نفسه يأخذ معنى عينياً : « لم أشعر قط بطعم الله الفيزيقي حاداً الى هذا الحد كما شعرت به في عصرنا[2] » .

لم يكن كل شيء جدياً في هذا الانكباب على ألمع ما يمكن ان يوجـــد في الانسان الذكي ، الحساس ، المتحرر . فالى جانب الابداعات الادبية ، الأكثر حدة وكثافة ، كانت هناك أخطاء او ألاهي مثل « اهتـــداء » كوكتو وتبادله الرسائل مع ماريتان . واذا كانت قد بقيت من هذا العصر ألمع آثاره ، فانـــه لم يتبق منها شيء على صعيد الحيـــاة المبتذل سوى طعم الرماد المترسب في قعر اعترافات موريس ساكس وعلى وجه التحديد ، في كتابه المشهور « السبت » .

اذا كانت الرومانطيقية حرية ، فقد رأى جيل ١٩٢٠ هذه الحرية في المجانية الشاملة ، المجانية التي يتم فيها عمل الانسان والفكر وانطلاقها في الفراغ. وسيفهم العصر التالي ، الذي رأى بعد ١٩٣٦ الازمة وتهديـد الانظمة الفاشية ومجاوزة

---

(١) هنري دو مونترلان « عند ينابيع اللذة » ـ ص ١٦٧ .

(٢) دنيز سورا « محدثات » ـ ص ١٣ .

الحرب ، سيفهم الحرية على انها مسؤولية . وستصبح هذه الحرية آنذاك مأساوية، وسيستعيد القلق ، الذي كانت تعبر عنه الحمى وحدها عام ١٩٢٦ ، حقوقه وصرامته .

ولقد دقت الاجراس خمس دقات ، ثلاث منها في آن واحد معاً ، لتشير الى نهاية المرحلة : عام ١٩٢٧ : « تحت شمس الشيطان » لبرنانوس ، و « تيريز ديكورو [1] » لموriاك ، و « آدريين موزورا » لجوليان غرين . عام ١٩٣١ : « طيران الليل » لسانت – اكزوبير . وعام ١٩٣٣ : « الوضع البشري [1] » لمالرو .

(١) صدرت هاتان الروايتان في منشورات عويدات الناشر

الصدق ضد النظام الاخلاقي

بات الأدب لا يأخذ بعين الجد الاهواء الانسانيـة ، وبات لا يحبس نفسه في تحليلها تحليلاً دقيقاً متجدداً أبداً . ولهذا فإننا سنلاحظ ، قبل ان نتتبع تطور الرومانطيقية المعاصرة نحو المأساوي، موضوعاً آخر يقدم نفسه للملاحظـــة : وأعني به الفضح الدائم لما في الانسان من ميل الى الكوميديا ، التي تضفي عليها الاخلاق احياناً اقنعة ، والمطاردة الهائمة – وهي شكل آخر من أشكال المطلق الرومانطيقي – لـ « الصدق » .

ويجد هذا الميل منشأه وإلهامه لدى اندريه جيد : لقد كان تأثير هذا الاخير واسعاً جداً وعميقاً للغاية على جيل بأكمله بحيث لا يبدو هذا الافتراض مدهشاً . فمنذ عام ١٨٩٠ ، كتب جيد : « علينـــا ألا نهتم بالمظـــاهر . الكينونة وحدها هي التي تهم . وعلينا ألا نرغب ، بدافع الزهو ، في بيان سريع اكثر مما ينبغي لماهيتنا » [1] . إن واحداً من اهم موضوعين أو من أهم ثلاثة مواضيع في الادب الحديث قد ولد من هذه الجمل : فقد كان البطل الادبي ، قبـل ثورة الفن هذه التي كان جيد وراءها الى حد بعيد ، نموذجاً ادبياً ، « شخصية » . وكان المؤلف يغتبط بأن يجعله « نموذجياً » ، وبأن يجمع فيه الصفات التي ستجعل منه مثال البخيل ، مثال العاشق . كان البطل يشبه من ناحية ما الممثل : ومن هنـا كان التواطؤ الذي ساد المسرح والرواية معـــاً : « اننا نعيش على عواطف مقبولة يتصور القارىء انه يشعر بها ، لأنه يصدق كل ما يطبعونه له . والمؤلف

---

(١) اندريه جيد : « اليوميات » – ص ١٨ .

يتأمل في هذه العواطف وكأنها اصطلاحات يعتقد انها اساس فنه »[1]. اننا نعلم ان « مزيفو النقود »[2] قد كتبت في عام ١٩٢٥ ضد عدم أمان الفن الادبي وضد « ادعائه » – كما يدل على ذلك عنوانها الذي يهدف الى فضح « النقود المزيفـــة » للعواطف المصطلح عليها. وفي عام ١٩٢٩، يرسم جيد في « مـدرسة النساء » صورة الرجل الذي هو مراءٍ لأن المجتمع، القائم على الأفكار المقبولة، يتطلب ويحبذ هذا الرياء. ان روبير هو المرائي فيه بكل براءة، المرائي « الطبيعي ». « ليس روبير بالمرائي. ان العواطف التي يعبر عنها، يتصور فعلاً انه يملكها. بل إني اعتقد في النهاية انه يشعر بها، وانها تتجاوب مع ندائه، مع تطلبه أجمل وأكرم وأنبل العواطف، العواطف التي يليق دوماً بالمرء ان تكون له، العواطف التي من المفيد ان تكون للمرء »[3].

والواقع ان الرواية والأدب التصويري لم يصورا الانسان قط، بل الكوميديا التي يلعبها الانسان. ونستطيع ان نتساءل عما هو الانسان خارج هذه الكوميديا، وهذا هو السؤال الذي يطرحه عصرنا على وجه التحديد. لقـد رأى عصرنا، شأن القدامى، شأن الكلاسيكيين، شأن ستندال، ان الانسان ليس « طبيعيا »، وأنه يسعى، تحت سطوة « رذيلة »، وغرور، وخوف معين من ان يجد نفسه أمام نفسه، يسعى الى ان يبني، كي يطمئن، صورة عن ذاته يستطيع دوماً ان يعود اليها بأمان. وانما بفضل هذا التملق « المزدوج » يفرض نفسه على الغير ويخدع ذاته بذاته، مثل استيل في مسرحية سارتر: « توجد ست مرايا كبيرة في غرفة نومي (...). حين كنت اتكلم، كنت أعمل على ان تكون هناك مرآة واحـــدة استطيع ان انظر فيها الى نفسي. كنت اتكلم، وأرى نفسي كما يراني الناس، وكان ذلك يبقيني ساهرة »[4]. وبديهي ان الحياة الاجتماعية تشجع هذا « التصنع » من جانب الانسان الذي يمثل ازاء ذاته كي يكوّن لنفسه

(١) اندريه جيد: « مزيفو النقود » – ص ٢١٤.

(٢) صدرت هذه الرواية في منشورات عويدات — الناشر

(٣) اندريه جيد: « مدرسة النساء » – ص ٦٠.

(٤) جان بول سارتر: « جلسة سرية » – ص ١٣٦.

وجهاً – بدلاً من ان يقف عارياً أمام اللامتناهي ، كما فعل باسكال . الأهمية الاجتماعية ، وسهولة « تمثيل دور من الادوار » تحضان الفرد على عدم الصدق العميق الذي يعني ألا يكون المرء إلا ما يريد ان يظهر عليه . ومن المفهوم ان يكون هذا الضعف الجوهري في الانسان قد شكل موضوعاً مفضلاً بالنسبة للأدب – ولقد كان « الهجاء » موجوداً منذ العصور القديمة .

ان ادبنا يريد ان يكون ، بمعنى ما ، هرباً الى خارج هذه الكوميديا الاجتماعية، جهداً لبلوغ « صدق عميق » : ان معظم اعمال البشر ، حتى الاعمال التي لا تمليها المصلحة ، تحني نفسها امام نظرة الغير [1] ، امام الغرور ، امام الموضة ... وثمة صدق عميق ، الحصول عليه من الذات أصعب بكثير ، كما انه أندر بكثير من مجرد صدق التعبير . ان بعض الكائنات تجتاز الحياة دون ان تشعر ابداً بشعور صادق حقاً ، بل انها لا تعرف حتى ما هذا الشعور . انها تتصور انها تحب وتكره وتتألم . وموتها بالذات تقليد [2] » . وصحيح ان معظم مواقفنا يمليها ويساعدها ويحبذها ويسببها تدربنا على ردود افعالنا، ذاك التدريب الذي تبدؤه المدرسة ويتابعه الصقل الاجتماعي . وانما ضد هذه التسوية بين التلقائية الفردية والمعيار المشترك ، يرتفع المذهب الفردي الرومانطيقي . ان للكاتب ، كما للشاعر في الماضي ، كبرياءه التي تقوم على احساسه بأنه مختلف ، قادر على صدق لا يتراجع امام تعنيف المقاييس ، يلاحقه داخل نفسه وكأنه مثل أعلى مستحيل : ذلك انه من الجلي الواضح ان يهرب ما يسعى اليه : « مهما قلت او فعلت ، فثمة جزء مني يبقى دوماً في المؤخرة ، ينظر الى الآخر يورط نفسه ، يراقبه ، يهزأ منه ، يصفر له ، او يصفق له . وحين نكون منقسمين على هذا النحو ، فكيف تريد ان نكون صادقين؟ لقد وصلت الى درجة بت لا أفهم معها ما يمكن ان تعنيه هذه الكلمة [3] » .

---

(١) جعل سارتر من هذا التعبير : « نظرة الغير » مصيراً .

(٢) اندريه جيد : « اليوميات » – ص ١٠٥٤ .

(٣) اندرية جيد : « مزيفو النقود » – ص ٤٦٩ – ٤٧٠ .

انما لهذا السبب يهتم الكاتب آنذاك بـ « الصحو » ، أي بالفكر النقاد الذي يسمح له بأن يحبط تمثيلياته وتمثيليات الآخرين على حد سواء ، كي يصل الى ما يسميه « اصالته » . ويمكننا ان نحيي هاتين الكلمتين عند مرورنا بهما : فقد كانتا ديناً ادبياً ، وكانتا ايضاً اخلاقاً .

ان الأدب يضع موضع سؤال الانسان الهرم الذي فينا ويعارضه بالانسان « الأصيل » الذي لم يعرف قط كيف يوجد . والادب الاجنبي يشتط هو الآخر في هذا السخط : « كان ذلك هو العالم ، حياة البشر المساكين الذين هم نحن ، هذه الحياة التي ليس كل شيء فيها إلا حادثاً عارضاً أو قانوناً ، حيث لا وجود للعبقرية ، وحيث لا يبرق أي أمل في التجديد. العالم ... مصنع واسع للأحذية ، تفصل فيه وتخاط منذ آلاف السنين أزواج وأزواج من النعال على نمط واحد ! العالم كما هو ؟ لكنه انما هو انتصار المخلوق السديمي ، انسان التقنين ! ما الفائدة اذن من الوعي ، الشرف ، الاستقامة ، العلم ، الكرامة ؟ وهو ، لودان ، لم يكن إلا دمية كئيبة ، لأنــه يخوض المعركة بأسلحة عن خدش الخصم . لمَ اذاً ، لمَ يستحيل اذن ان يغيّر الانسان نفسه بنفسه ، ان يطرح الإهــاب المتعب ، المهترىء الذي يرهقنا ؟ ألن يستطيع اذاً ان يهرب من ذاته ، ان يهجر ذاته في مكانها كما يطرح زياً بات لا يعجبه كي يجد نفسه في مكان آخر في كائن جديد ، كي يولد نفسه بنفسه تحت شكل جديد [1] ؟ » . كما بين بيرانديللو من جهته بأن « الشخصية » الانسانية ليست الا بنياناً اصطناعياً : « نحن ما نبني انفسنا. هذا هو الحدس الرئيسي في فن بيرانديللو [2] » ويلاحظ الفيلسوف برداييف ان « الرواية الراهنــة تقدم حقائق مريرة جـداً عن الانسان (...) والادب يتكلم بشكل أساسي عن انحلال الشخصية التي أضاعت مركزها » [3] .

وبالفعل ، لقد حدث هنــا تغير شامل في المنظور : فقد كانت الرواية

---

(١) جاكوب واسرمان : « السيطرة » ص ـ ٧٥ ـ ٧٥

(٢) آدريانو تيلغر « نسبيون معاصرون » ص ٨١ .

(٣) برادييف : « مفارقة الكذب » .

التقليدية تصور شخصياتها وكأنها كائنات منسجمة متلاحمة لها « سيكولوجيا » لتدرس ، امـــا رواية القرن العشرين فتقدم بشراً تمت تعريتهم من كل ثوب ، وانهارت الأسس التي كانت تقوم عليها تمثيلياتهم . وبات الابطال الادبيون غير متنكرين في إهاب المنطق والمواضعات . اننـا لا نريدهم ان يكرروا الحركات الروتينية ، بل ان يكونوا عالقين مباشرة مع قدرهم : « إن رفض الحياة المعطاة، سواء أكان هذا الرفض اجتماعياً أو اخلاقياً (...) يوجه الانسان الى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلة طبيعته ونهايته »[1] . وما من جملة كالجمـــلة المذكورة تستطيع ان تحدد ميزات الاسلوب الاخـلاقي للرومانطيقية الجديدة . لقد بات التخيل الادبي لا يريد ان يخضع لقواعد قصة حسنة البناء ، تكون فيها السعادة والتعاسة على قدر محسوب معين يكفي لإحداث ذعر القارىء او لذتـه ، وهو حين يفعل ذلك ، فانه يولد أدباً « اتفاقياً » ، وانما هنا يكمن الطلاق الذي أشرنا اليه بين كلا شكلي فن الكتابة .

ونستطيع هنا ان نلحظ تعلقاً سنوبياً (*Snobisme*) حقيقياً – عميــق الصدق – باللاامتثاليــة ، التعلق الذي تشير اليه « دراسة عن روح الاصالة » لجان غرونيه . وأما ان يتحول هذا التطلب بدوره، عند المناسبة ، الى امتثالية جديدة ، فليس ثمة ما يدهش في ذلك : ان كل حقيقة تتحول ، حين تتطرف الى نقيضها كما بيّن ذلك افلاطون أوضح بيان . ويشكو مرسيل ايميه من رؤيته « الأدباء مستكلبين ، بدافع الامتثالية الرومانطيقيــــة وكسل الفكر ، ضد المعتدلين والمتوسطين[2] » . ويشير جاك ماريتان منذ ١٩٢٨ الى « انها سمة من سمات الادعاء والتباهي اعتبار كل فضيلة رياء، وكل شخصية قناعاً مسرحياً[3] ». ذلك انه كما يقول سيوران : « إن ايقاع حضارتنا بالذات ، علاوة على طرازها ، قائم على الشرف والتمرد . فلكأن قيمة الفرد بالنسبة لنا تقاس بمجموع خلافاته

---

(١) اندريه بريتون : « المدهش ضد السر » ـ ص ٢٥

(٢) مرسيل ايميه : « الراحة الفكرية » ـ ص ٦٢ .

(٣) جاك ماريتان : « حوارات » في مجلة « شهريات » ـ العدد ٦ . عام ١٩٢٨ .

مع الأشياء[1] » .

•

تنضاف الى هذه الصرامة التي لا ترى إلا تهريجاً في المظهر الاجتماعي للشرف، صرامة فكرية : إن الفن الاولمي اكثر من اللازم ، والنظام الفلسفي الواثق اكثر مما ينبغي من ذاته ، يشكلان هما أيضاً أهدافاً للرمي . يقول لورنس : « لقد بات ميشيل – آنج نفسه يثقل علينا ويصدع رأسنا . إذ انه من الصعب للغاية ان نرى ما هو أبعد منه »[2] . وقد يحدث ان يحكم احد اساتذة السوربون على الانشاءات الميتافيزيقية الكبرى المولعة بنفسها بأنها مدعية : « إن المذهب الهيغلي هو واحدة من أشد الدلالات وضوحاً على مرض العالم الحديث ، على الارتخاء ، على الفتور ، على غياب الاختيار ، على الحاجة التي يشعر بها البشر الى عدم رؤية الواقع والى ألا يعيشوا افكارهم ، والى ان يرجعوا كل شيء الى مسائل المنشأ أو التاريخ (...) ، وعلى عدم يقين النفوس التي تريد ان تطمئن بادعائها انها محمولة على جناح الفكر العالمي »[3] . وهكذا تمتزج وتتحد بهجاء المذاهب الفريسية والتباهي بالذات والرقص أمام المرآة واقعة اخرى من وقائع العصر : اعني بها ضياع نفوذ إنشاءات الفكر الكبيرة . ولما كان المظهر الشريف والطبع المطمئن لا يخفيان في غالب الأحيان ، تحت قناع الرضى والاكتفاء ، الا الفراغ والجبن ، لذلك فإن النظام العقلي اكثر مما ينبغي والفلسفة التي لديها اجوبة على كل شيء ، يبدوان في معظم الأحيان وكأنهما بناء لفظي . وثمة نص لسارتر مليء بالتوقد وحدة القريحة كله هجاء للكوميديات الفكرية ، لمواقف الفكر التي ينتهي الاستقرار والاطمئنان الى جرفها في تيار التباهي والرضى : انها بالنسبة اليه مواقف « المذاهب الانسانية » الوادعة : « مع الأسف ، قد عرفت الكثير

---

(١) أ. م. سيوران : « مع التاريخ او ضده » في مجلة « المائدة المستديرة » ، اذار ١٩٥٣ ص ٢٣ .

(٢) د . هـ . لورنس : « نزهات اتروسكية » ـ ص ٥٩ .

(٣) جان فال : « دراسات »كير كيغاردية ـ ص ١٣١ .

منها . ان الانساني الجذري هو بشكل خاص صديق الموظفين . والانساني الذي يقال عنه انه « من اليسار » يهتم قبل كل شيء بالحفاظ على القيم الانسانيــة : انه لا ينتمي الى أي حزب ، لأنه لا يريد ان يخون مـــا هو انساني ، لكن مودته تنصب على الوضيعين ، وانما على الوضيعين يقف ثقافته الكلاسيكية الجميلة . انه بشكل عام أرمل ذو عين جميلة مغرورقة دوماً بالدموع : انه يبكي في مناسبات أيام الميلاد . وهو يحب أيضاً القطة ، والكلب ، وسائر الثدييات العليا. الكاتب الشيوعي يحب البشر بدءاً من مشروع السنوات الخمس الثاني: انه يعاقب لانه يحب . انه يعرف ، وهو الحيي كسائر الاقوياء ، كيف يخفي عواطفه ، لكنه يعرف أيضاً كيف يظهر ، بنظرة ، بتغيير في صوته ، وراء كلمـــاته الخشنة باعتباره رجلاً يحب العـــدل كيف يظهر حبه الحاد والعذب لاخوته . أمـــا الانساني المسيحي ، المتأخر في وصوله ، الاصغر سناً ، فانه يتكلم عن البشر بسيماء مندهشة . انه يقول : يا لها من حكاية جنيات جميلة ، حـــكاية أكثر الحيوانات تواضعاً ، حياة حمال يعمل في ميناء لندن ، أو حياة دارزة الاحذية ! لقد اختار انسانية الملائكة . انه يكتب ، للدعوة الى الاقتداء بالملائكة ، روايات طويلة حزينة وجميلة ، تنال في غالب الاحيان جائزة « فيمينا » [١] . ذلك ان الفكر أيضاً قد وجد نفسه متهماً بأنه كوميدي ومسالم جبان ينشىء تراكيب وديعة . ولهذا السبب انفجرت الانظمة الفلسفية ، باستثناء الانظمة التي تتضمن حيـــاة روحية ، أو التزاماً بالعمل ، اعني : المسيحية والماركسية . لقد اصبحت الفلسفة التقليدية مجرد تمرين مدرسي ، واصبح فلاسفة القرن التاسع عشر موضع سخرية : « انهم ينقلون جميع المناقشات الى عالم نقي جداً ، الى سماء مغسولة تماماً ، بحيث لا يجـــازف أي منهم بأن يوسخ يديه . وهم يسمون هـــذه الوقاية الصحية فلسفة » [٢] . وسيعتقد جميع الناس ان هذه الجمل صادرة عن برنانوس ، الا انها

---

(١) جان بول سارتر : « الغثيان » - ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢) بول نيزان : « كلاب الحراسة » - ص ١١٤ .

صادرة عن بول نيزان ، الذي كان متصلباً في ماركسيته قبل ان يتبرأوا منه ويموت .

●

سرعان ما يأخذ موضوع « الصدق » الرئيسي هذا ، المعارض لكوميديا المواقف ، اشكالاً عدة : فهو يولد ، من جهة اولى، هجاء لاذعاً للشرف الاجتماعي المعتبر قناعاً وكذباً . ويجرد الكاتب عندئذ دماه من تصنعها الكاذب ، وبهذا المعنى ينضم برنانوس الذي صوّر الفكر المحدود للسيد دو كلير جوري ، مع ما في ذلك من غرابة ، الى سارتر الذي سخر من مجتمع أعيان مدينة « بوفيل » في « الغثيان » .

ومن جهة اخرى ، لا يقتصر الكاتب على اتهام من يمثلون الكوميديا : فهؤلاء ليسوا إلا « الكومبارس » ، ولهذا لا بد من معارضتهم بمثل أعلى ايجابي ، ببطل صادق . . .

وهكذا يجد البطل الادبي نفسه مشروطاً بهذا المطلب : انه، وعليه ان يكون ، الكائن الذي يبحث عن صدقه،دونما تسويات ودونما جبن: على هذا فان الكاهن او القديسة يعارضان لدى برنانوس « الفاترين » الذين يحيطون بها ، والزوجين الشابين المحبين للنقاء يعارضان لدى آنوي الكائنات التي أذلتها الحياة ، واورست المتشدد يعارض في مسرحية « الذباب » لسارتر بورجوازيي مدينة آرغوس . انهم جميعاً كائنات تمضي الى أقصى النهاية، حقيقتهم تقع خارج المقاييس كافة . ان « موشيت » تحمل في نفسها « الثقة الجريئة، ثقة اولئك الذين يقامرون على حظهم كله بضربة واحدة ، ويواجهون عالماً مجهولاً ، ويبدأون من جديد مع كل جيل قصة الكون القديم [1] » .

الجانب الانساني الذي يفلت من الكوميديا الاجتماعية ، هو الجانب الذي يستهدفه الكتاب الذين يفضحون اصلاً هذه الكوميديا عينها : ان جوليان غرين

---

(١) جورج برنانوس : « تحت شمس الشيطان » - ص ١٦ .

وموریاك وبرنانوس يفضحون ، في اطار فكر ديني ، النزعة الفريسية ، ويزدرون بالقواعد لمصلحة النعمة . وأبطال رواياتهم ، آدريين موزيرا ، موشيت ، تيريز ديكيرو ، يمثلون فعلاً « البطل المشؤوم » الذي لم تعط عنه رومانطيقية ١٨٣٠ إلا صورة شاحبة . وبطلات برنانوس « قد ولدن خارج القانون » : ما كانوا يعفونها إلا من لاهوت التعليم المسيحي ، الذي أقفلت نفسها عليه الى الأبد ، لأنها تخلط بينه وبين لاهوت التربية المدنية ، وكان كل قانون يخيفها ، حتى قبل ان تفهم معناه . وكانت تتمنى بشكل غامض ، على وجه التحديد لأن غريزتها قد أقنعتها بأنها ولدت خارج القانون ، خارج جميع القوانين ، كانت تتمنى ان تبقى في ذلك العالم الغامض الذي لا تسوده من شريعة إلا ارادة الله الطيبة ، وإيثاره الغامض ، والطغيان العجيب لقوة تجعل من نفسها رحمة ، صفحاً ، فقراً [1] » .

وثمة حقيقة تفرض نفسها هنا : ألا وهي ان الطابع الراهن لموضوع من المواضيع ، وقيمته ، وقوته ، في لحظة معينة ، هي أقوى من خلافات الرأي والعقيدة : اننا لنجد هذه الحماسة فوق الانسانية ، اللامفهومة ، التي يبديها البطل الذي يريد ان يعيش بعيداً عن الاكاذيب ، لدى أكثر الكتاب تعارضاً ، لدى برنانوس ولدى سارتر ، في درجة واحدة من الحرارة والشدة .

ان الموضوع الرومانطيقي اللااجتماعي عن الصدق بأي ثمن ، والذي أخذ اسم الاصالة ، يضع يده هنا على مسألة خطيرة ، هي مسألة اخلاقية . يقيناً ، ان نية هذا البحث عن النقاء وعن الحقيقة لدى كل انسان هي نفسها اخلاقية اكثر منها أدبية في غالب الاحيان ، لكنها تدخل في عراك مع الاخلاق الاجتماعية ، كما تظهر ذلك ، في مثل لمح البرق ، جملة ساخطة تتفوه بها احدى شخصيات آنوي : « انني أرضى بجميع القذارات ! الرذيلة ليست شيئاً ، انما الكوميديا التي تمثلها هي التي تجعل الحياة مرعبة » [2] .

ان الاخلاق تقدم العديد من الأوامر . وكل عصر يأخذ لونه حسب تفضيله

---

(١) جورج برنانوس : « حلم مزعج » ـ ص ٢٢٦ .

(٢) جان انوي : « كان هناك سجين »

هذه القيمة الاخلاقية ، أو تلك . لقد وضعت القرون المنصرمة الاحتشام في المقام الاول ، وكانت تبدي بعض التسامح ازاء الكذب . وقد قلب عصرنا غريزياً هذه القيم ، في أدب لا يبدي إلا القليل من الصرامة ازاء فوضى الاهواء ويستقبح اللاصدق والجبن .

لقد بدأ هذا القرن مع شحوب القيم الاخلاقية . وكان هايني ، في منتصف القرن السابق ، قد لاحظ ملاحظة سديدة : « لقد فقدت الاخلاق ، التي ليست شيئاً آخر سوى الدين وقد انتقل الى التقاليد ، جميع جذورها الحيوية ، وصارت تتعلق الآن ، بعد ان كسفت وذبلت ، بأغصان العقل اليابسة التي زرعت لها لتستعيض بها كدعامة عن الدين [1] » . ويتميز عصر ١٩٢٠ بالغياب الكامل لهذه الدعامات بالذات ، من خلال افلاس ادعاءات العقل ، ان لم نقل العقل نفسه : « ما كنا نستطيع ان نبتعد عن مقياس اخلاقي ما : ذلك ان مثل هذا المقياس لم يعد موجوداً » [2] .

يبدو ان الاخلاق قد ظهرت ، لكتاب القرن العشرين ، وكأنها مجموع من الاستعمالات ، التي اذا ما روعيت بدقة أفضت الى الشرف الاجتماعي المتحجر . وكانت منافذ الهرب فيها - « حياة الفتى » ، الثروة التي جمعت بشرف عن طريق استغلال البائسين الذين يتوجب عليهم ان يكونوا علاوة على ذلك شاكرين - تثير استنكار من باتوا لا يؤمنون بها . ان تلك الامتثالية التي حلت محل اخلاق حقيقية في القرن التاسع عشر ، لم تختف البتة في القرن العشرين ، ما دام رجل ذكي بذكاء سارتر كان يستطيع بصدق في عام ١٩٤٣ ان يستمر في خلطه هذه الامتثالية بالدين نفسه ، عندما ترك كلمات الدهشة التالية تفلت من فم بطله اورست : « اذن ... أهذا هو الخير ؟ الهرب خلسة . بخلسة تامة . ان نقول

(١) هايني : « عن فرنسا » ـ ص ٢٦٠

(٢) كلاوس مان ـ نقطة التحول ـ مجلة الازمنة الحديثة ـ كانون الثاني ـ شباط ١٩٥٣ ـ ص ١١٤٥

دوماً « عفواً » و « شكراً » ... أهذا هو ؟ الخير ... خيرهم »[1] .

لقد عانى الآلاف من الشبان هذه الدهشة نفسها ، وقالوا هم ايضاً: «خيرهم» مقيمين استنكارهم وحقدهم على اسطورة الفريسيين التي كانت وراء ولادة؟ الكوميديا الاجتماعية .

بيد ان هذه الأجيال لم تغرق في المجون : فقد خلقت ، رغم رفضها ، قيمة إخلاقية اخرى ، هي ذلك الصدق الذي كان نابض السيكولوجيا الأدبية الجديدة . ويقيناً ، ان الكاتب لا يبالي كثيراً ، من خلال هذا المنظور ، بأن يستسلم بطله لاندفاعات غرامية دون ان يأخذ بعين الاعتبار القوانين الاجتماعية . بل انه يرى فيها على العكس ، في غالب الأحيان ، حركة كريمة وبسيطة من الزيف ان يسكتها. وبالمقابل ، فإن بطلهم هو ايضاً انسان لا يكذب ابداً ، ولا يخفي عن نفسه مسؤولياته ابداً : انه ، بالتعريف وبالارادة المتعمدة ، نقيض الانسان المحترم اجتماعياً .

ومن السهل للغاية ـ وربما من المستنكر ـ ان نتتبع حساسية الأدب الاخلاقية هذه لدى أمثال جيد وامثال سارتر . وهي اكثر دلالة الى حد غريب لدى الكتاب المسيحيين . ان اخلاق النعمة ، لدى بيغي ، المفتوحة لجميع البشر الذين يجرؤون على ان يكونوا صادقين تجاه انفسهم ، اي على ان يجازفوا بكل شيء دون ان يكذبوا ، اقول إن اخلاق النعمة تعلو على اخلاق القانون التي تكفيها مراعاة القواعد . وانه لمما يثير الفضول ان نرى كاتباً مسيحياً يفضح اخطار الاخلاق : « إن ما يسمى بالاخلاق هو طلاء يجعل الانسان ممتنع القابلية لنفاذ النعمة اليه »[2] ، بينما يهاجم برنانوس على نحو مماثل «دواب الاخلاق»[3] ، ويجيب كاهنه الريفي بفظاظة على سؤال نفس بشرية : « انا لست معرّف

---

(١) جان بول سارتر : « الذباب » في مجموعة « مسرحيات » ـ ص ٦٣ .

(٢) شارل بيغي : « ملاحظة متعلقة بديكارت » ـ الجزء الرابع من « المؤلفات » ـ ص ١٠٥ .

(٣) جورج برنانوس : « المقابر الكبيرة تحت القمر » ـ ص ٢٩٨ .

اخلاق »(١) . أو لم يختر مورياك ، من جانبه ، ان يصور النعمة لدى الكائنات التي تخرج على القوانين الاجتماعية ؟

لكن « الصدق » ، أو « الاصالة » ، ليست مجرد قيمة بسيطة . ان الاصالة تبدو ، في نظر قرن بكامله ، نابض الحيـــاة المليئة والحقيقية (جيد) ، مبدأ العمل والاخوة الانسانية (سانت ـ اكزوبيري ، كامو)، محرك الحياة الروحية التي تفضي الى الحياة الفائقة الطبيعة (بيغي ، مورياك ، برنانوس) . وهدفها ليس التحرر من كل اخلاق ، لكنها تبدو وكأنها العامل الوحيد الذي يجعـــل الاخلاقية ذات قيمة ، ويبدو ، من هـــذه الزاوية ، ان الصدق بدون اخلاقية افضل من اخلاقية بدون صدق .

لهذا فان الكتّاب المسيحيين أنفسهم يأخذون حذرهم من الفخ الذي تنصبه الاخلاق ، فيكتب جاك ريفيير الذي كان من بينهم أبعدهم عن الفكر التنبؤي وأقلهم غرابة : « الاخلاقية تقوم على عدم الأخذ بعين الاعتبار بعض العواطف، على عدم ادراكها (...) . إن الانسان المحترم هو الانسان الذي لا يرى الشر الذي هو قادر عليه . ان يسوس نفسه ، عن غير دراية منه وتلقائياً ، بشكل لا يصادف معه هذا الشر في داخله ابداً . بل انه يفضل ان يدافع عن فعل خبيث سرعان ما يدفعه على الاعتراف لنفسه بشهوة . ان يكون الانسان محترماً ، فهذا يعني ألا تكون لديه أفكار قابلة لأن يعترف بها . لكن ان يكون المرء صادقاً ، فهذا يعني ان تكون لديه جميع الأفكار (٢) » .

وكما عاش القرن السابق على « نقد العقل الخالص » ، يعيش عصرنا على « نقد الاخلاق » . ان العناية نفسها الورعة الديكارتية التي نُقدت المعرفة بها ، قـــد طُبقت على نقد الاخلاق الذي يريد ان يستقصي الحالات التي يقتل الحرف فيهـا الفكر ، ويقتل المذهب الحياة . لقد حلت الاخلاق المعتبرة مجازفة محل الاخلاق المعتبرة مراعاة للقانون . وعلى كل ، وحتى اذا ما رجعنا الى الكتّاب الملحدين

---

(١) جورج برنانوس : « يوميات كاهن ريفي » ـ ص١٨٧ .

(٢) جاك ريفيير : « حول الصدق تجاه الذات » ـ ص ١٢ .

الذين ساروا في الاتجاه ذاته، فاننا سنجد العديد من الخطايا الجنسية لدى ابطالهم، لكننا لن نجد لديهم أي كذبة أو أي انكار للمسؤولية .

اننا لنرى الآن أي اتجاه يأخذه تطور هذا الموضوع : اتجاه الادب الذي استعاض عن الملاحظة السيكولوجية والادبية بتحليل الصدق الانساني، واحتقر بشيء من الحقة الدساتير الاخلاقية التي بدت له ناقصة، وأكد بالمقابل ان المسؤولية أهم من الاخطاء ، وان الصدق يستطيع وحده ، بدون ان يكون تكفيراً آلياً ومفرط السهولة ، ان يجعل الاخطاء والاستحقاقات حية ، في حين ان مراعاة القانون المرائية المتبصرة تجعل الروح صلبة الى حد تقتل معه ما فيها من استحقاقات : « ان التبرير الوحيد لعدم تساوي الشروط الفائقة الطبيعية ، هو المجازفة [1] » .

---

(١) جورج برنانوس : « يوميات كاهن ريفي » - صفحة ١٤٧ .

نحو عبادة العمل

(١٩٢٦ - ١٩٣٩)

كان لا بد ان تنضاف الى هـــذه المغامرة الاخلاقية الساعية وراء الصدق الشامل ، صبوة سامية تعري الانسان ، تعزله عن الراحة الاجتماعيــة ، تضعه وجهاً لوجه ومباشرة امام حقيقة الحياة العميقة . وهذا ما كأنه على وجــه التحديد ما يسمى بـ « المغامرة » ، وبخاصة ما فيها من مجازفة وطابع مأسوي .

لقد سمحت السهولة الظاهرية لأعوام ١٩٢٠ بازدهار أدبي ، بقيت المجازفة من خلاله ، لدى كوكتو او لدى السورياليين، مجازفة فكرية ، شعرية وذهنية . لكن الافق غام عند نهاية تلك السنوات العشر ، فتأكد الاحساس المأسوي بالمصير في آثار أشد قتامة كآثار جوليان غرين ، وموروياك ، وبرنانوس : « لقد تركنا عصر الجمالية لندخل في عهد مأسوي . وبالتالي بات الكتاب « المسلي » لا يسلينا ، وبات الكتاب « الممل » يأسر انتباهنا [١] » . وأصبح الادب متزمتاً ، فهو لم يهجر امتثاليات الفكر الاجتماعي والادب السيكولوجي فحسب ، بـل هجر ايضاً مفاتن الفن بالذات وسحر ألمع ألعاب الفكر ، واتخذ موضوعاً له كل ما يشتمل في العالم على مشكلة ، على توتر ، على ألم وعلى مجازفـــة : كالشر ، والبؤس ، والشجاعة . ذلك ان المسألة هي مسألة اقامة اتصال صادق ، مباشر ودائم ، مع الواقع المأسوي الذي يكمن في أعماق الوضع الانساني . ورمز ذلك بالنسبة للمسيحيين ، الصليب ... و « يتمثل هذا الصليب في حياتنـا الشخصية في شعور القلب البشري بضيق دائم لا يمكن ان يروح عنه اي تقدم للحضارة ، ويعبر عن نفسه على الصعيد التاريخي في آلام المساكين [٢] » .

---

(١) جان ريشار بلوخ : « ولادة ثقافة » .

(٢) انيازو سيلوني : « خطاب في بن كلوب » ، في مجلة « أفق » ـ كانون الاول ١٩٤٧ .

لهذا فان الوسط – ما عدنا نستطيع ان نقول : الديكور – الذي يحيط بالبطل الرومانطيقي المأخوذ بالمطلق ، بدءاً من ١٩٢٦ – ١٩٣٠ ، هو وسط لا يفصل أي شيء فيه بين الانسان وشجاعته ، بين صلابة العالم والارادة الانسانية : الوسط المادي والمعنوي للعمل ، وسط المغامرة والخطر . انه عصر الرحلات البعيدة : سانت اكزوبيري يختار ان يكون رائد الطيران في الرمال والصحارى ، ومالرو يرحل الى الشرق الاقصى .

ان العمل بالنسبة لهما عزلة ، العزلة التي تسمح بالتأمل وبعودة الانسان الى منبعه . ولقد كان بسيشاري قد سبق له ان اكتشف ذلك في الصحراء الكبرى عام ١٩١٢ : « كل شيء بسيط وفي مكانه الصحيح . لقد عاودت الحياة العميقة الانبثاق من البرعم البدائي . جميع الاغصان الميتة ، وجميع الاوراق المصفرة قد سقطت ، ولم يبق من شيء الا اندفاعة النسغ الداخلية الكبرى ، وإلا عمل التبرعم السري . تذوق ، يا ايها المنفي ، فرحتك بأن تكون حقيقياً ! إن العالم الغربي لم يعد موجوداً (...) . الاكاذيب ، الخطابات الفارغة ، السفسطات ، هي بالنسبة لك وكأنها لم توجد قط . ها أنتذا وحيداً في فكر الليل الهادىء ... ذلك انك قد تحررت من كل ما رفعه البشر بأيديهم ضد الله [1] ! » . وهذا الاحساس ذاته ، هذا التعري نفسه هو الذي يوجد ثانية لدى سانت ـ اكزوبيري الطيار المعزول بين السماء والارض ، المهدد بخطأ الاتجاه ، بالعطب ، بالعذاب ، ومع ذلك الرائق النفس الى حد مدهش في تلك الخلوة التي تسمح المجازفة فيها ببلوغ أقصى ما تتمناه الروح من سمو : « اننا لنقوم بعمل انساني ونعرف هموم الانسان . اننا على تماس مع الريح ، مع النجوم ، مع الليل ، مع الرمل ، مع البحر . اننا نراوغ القوى الطبيعية . اننا لننتظر الفجر كما ينتظر البستاني الربيع . اننا لننتظر محطة النزول انتظارنا الارض الموعودة ، ونفتش عن حقيقتنا بين النجوم [2] » . ويعرف الانسان آنئذ ابتعاداً معيناً عن البشر والحضارات ، فهو

---

(١) ارنست بسيشاري : « رحلة القائد » صفحة ٦١ .
(٢) سانت ـ اكزوبيري : « ارض البشر » ـ صفحة ٢٥١ . (صدرت في منشورات عويدات)

بدلاً من ان يظل حبيساً في الانسانية ، يقف عند الحد الفاصل بين العالم المؤنسن وبين الكون المجهول المعادي : « ها نحن اذن قد انقلبنا فيزيقيين ، بيولوجيين ، ندرس هذه الحضارات التي تبزغ من اعماق الوادي ، وتتفتح احياناً ، على يد المعجزة ، تفتح الحدائق حين يسمح المناخ بذلك . ها نحن اذن حكاماً ، نحكم على الانسان على الصعيد الكوني ، نراقبه من خلال كواتنا ، وكأننا نراقبه من خلال أدوات الدرس . ها نحن أولاء نعيد قراءة تاريخنا [1] » . ويتكشف آنذاك في العزلة وفي الخطر الشرط الانساني ، حقيقة الانسان الجوهرية التي لا يدركها الرجل العادي إلا حين تنزل به كارثة ، فترتعد لها أوصاله . ان مالرو يعاود الاتصال ، امام الموت وساحة المعركة ، بذلك الرعب وذلـك التمرد الاصليين اللذين هما مصدر مغامرة البشر الازلية : « ما قيمة المغامرة الارضية بالذات ، الى جانب هذه الرؤيا المأسوية التي امسكت بالانسان من خناقه ، الى جانب هذا البرق الذي أضاء للحظة من الزمن الاعماق المثقلة بالوحوش والآلهة المدفونة ، والسديم الشبيه بالغابة حيث ينساب الممسوسون والاموات الأشقاء تحت الأردية العسكرية الدامية ، التي تتلاعب بها الريح ؟ إنه لسر لا يسلم مفتاحه ، بل يسلم فقط حضوره ، البسيط للغاية ، المستبد الى أعظم حدود الاستبداد ، حتى انه ليلقي في العدم بكل فكرة مرتبطة به ـ كما يفعل ذلك بلا ريب حضور الموت [2] » . وهكذا ، فان تأمل الموت هـذا الذي كان يتيحه في الماضي المسيح ، والصليب الاسود ، بله الجمجمة العارية والعظام البالية ، بات المتأملون المحدثون يجدونه في قلب العمل والمجازفة بالذات .

ان العمل هنا ليس إلا شكلاً من اشكال التأمل ، وينبغي ان نقرب الكلمة الاخيرة من المعنى الذي اعطاه اياها الرومانطيقيون الاوائل . لكن خطأ روسو ، وشاتوبريان ، ولامرتين ، وحتى فينيي في غالب الأحيان ، رغم ان هذا الاخير قد عرف حياة المعسكرات ، يكمن في اعتقادهم انه يكفي كي يتأملوا ان يرتقوا

(١) سانت ـ اكزوبيري : « ارض البشر » في « المؤلفات » صفحة ١٨٥ .
(٢) اندريه مالرو : « أشجار جوز التنبورغ » ـ صفحة ١٦٣ ـ ١٦٤ .

تلاً في مساء يوم هادىء . لقد نسوا ان المرء لا يستطيع التأمـل إلا اذا تعرى مسبقاً ، إلا اذا هجر كل شيء وتركه وراءه . لقد كان المتأمل يعتزل ، تقليدياً في دير أو في صحراء . وهذا ما اهمله « رومانطيقيو »القرن التاسع عشر ، الذين ما كانوا ليتورعوا عن التأمل وقد لفوا اقدامهم بالشباشب . امـــا الكتاب – المغامرون في القرن العشرين ، فانهم يفرضون أيضـاً على انفسهم ، بدون ان يتبعوا قاعدة المتأملين الكليـــة ، انضباطاً معيناً ، هو الانضباط الذي يتطلبه بشكل لا مفر منه العمل الخطر ، الاستكشاف ، التوحـــد . بل اننا نراهم يرتبطون بشكل انضباطي معين، كالقانون العسكري لدى بسيشاري، وانضباط المهنة لدى سانت – اكزوبيري ، والانضباط الثوري في مؤلفات مالرو ، شأن « الغزاة » و « الوضع البشري » و « الأمل » . يقول الطيـار : « لقد قبلنا بقاعدة اللعب . ان اللعبة تنحتنا على صورتها[1] .

وليس المقصود هنا« المغامرة » الروائية، المغامرة التي تقوم على وصف المآثر والمشاهد الملونة ، وعلى حب السفر الى البلاد الغريبـــة وعلى حبك الدسائس . فالمغامرة ، لدى الكتاب الذين اتينا على ذكرهم ، تظل داخلية ، اخلاقية ، بله روحية صرفاً . ويلعب « العمل » فيها الدور الذي لعبته التوبة في حيـاة سائر المتأملين . يقول احد المقاتلين في حرب اسبانيـا : « ان الثورة تلعب ، من بين الادوار التي تلعبها ، الدور الذي لعبته في الماضي الحياة الابدية »[2] . ذلك لأن « البشر المتحدين بالأمل وبالعمل معاً يدخلون ، كالبشر المتحـدين بالحب ، الى ميادين ما كانوا ليدلفوها وحدهم »[2] .

لقد بحث هؤلاء المغامرون قبل كل شيء عن حياة تتعرى اولاً من الروتينيات الانسانية ، حياة تبدو بدون سبب : « كان غياب الغائية المعطاة للحيـاة قد اصبح شرطاً من شروط العمل »[3] . انهم يريدون ان يرتبطوا بعمل ما كبير

(١) سانت ـ اكزوبيري : « ارض البشر » في « المؤلفات صفحة ١٩٩ .
(٢) اندر مالرو : الأمل في روايات – صفحة ٦٨٩.
(٣) اندريه مالرو : الطريق الملكي ـ صفحة ٥٤ .

وألا يتخلوا عنه ، ان يسيطر عليهم ، ان يخنقهم »[1] . ويصبح هذا العمل بالنسبة الى « الغزاة » حاجة : « حين ينسحب عملي مني ، حين أبدأ بالانفصال عنه ، فإن ما يسيل مني لهو دم أيضاً »[2] .

ذلك لأنه في قلب هذا العمل العبثي ظاهرياً ينبغي ان تتكشف حقيقة معينة : الحقيقة التي لا يعرفها الانسان الا ازاء الموت ، والتي تخرس فيه سائر الحقائق الاخرى، الحقيقة التي هي مطلقة بالنسبة له. وانما هنا يكتشف الانسان قوته ، أي شجاعته ، وهذا ما يمنحه القدرة على مقاومة الموت أو الهوان . انه يستطيع بمدئذ ان يعود الى البشر ليروي لهم تجربته : « من يصل الى التأمل يصبح ملح الأرض . من يكتشف حقيقة يشد كل انسان من كمه كي يريه اياها . ومن يخترع يبشر أيضاً باختراعه »[3] . وتنتهي صوفية المجازفة والعمل عندئذ الى نوع من الوعظ الرفيع يفسر اللهجة التي يتخذها احياناً مالرو ، سانت – اكزوبيري وكامو . ذلك ان هدفها هو تجديد الحياة الروتينية والخلاص منها ، عند الخروج من المغامرة التي سمحت للانسان بأن يستعيد ما هو جوهري من خلال مواجهة مأسوية . ويخاطب طيار التجريب الانسان الحبيس العادات الانسانية : « ايها البيروقراطي العجوز ، رفيقي الحاضر هنا ، لم يحركك أحد قط ، وانت لست مسؤولاً عن ذلك البتة . لقد بنيت سلامك على كثرة الأسمنت الذي حبست به جميع منافذ النور عن نفسك ، كما تفعل ذلك ديدان الخشب . لقد تكورت في أمنك البورجوازي ، وفي روتينياتك ، وفي الطقوس الخانقة لحياتك القروية ، ورفعت ذلك السور المتواضع ضد الرياح والنجوم والمد والجزر . انت لا تريد ان تقلق نفسك بالمشكلات الكبيرة ، فقد عانيت ما فيه الكفاية لتنسى شرطك كإنسان . انت لست البتة ساكن كوكب جوال ، انت

---

(١) اندريه مالرو : « الغزاة » في مؤلفاته صفحة ٦٨ .

(٢) اندريه مالرو : الغزاة - صفحة ١٤٣ .

(٣) سانت - اكزوبيري : طيار الحرب - صفحة ٢٨٠ .

لا تطرح على نفسك أبداً اسئلة لا جواب لها: انك لبورجوازي صغير من تولوز. لم يمسك بك أحد من كتفيك قط ، حين كانت لا تزال هناك فسحة من الوقت. والآن جف الطين الذي انت مصنوع منه ، وتصلب ، ولن يستطيع اي انسان بعد الآن ان يوقظ فيك الموسيقي النائم ، أو الشاعر ، أو الفلكي الذين ربما ما زالوا كامنين فيك »[1].

(١) سانت - اكزوبيري : « ارض البشر » ، في مؤلفاته صفحة ١٦١ .

الشرط الانساني:

العبث والحرية (١٩٣٣ - ١٩٤٦)

وراء رفض تحليل الاهواء مراعاة لتجربة القلق ، ووراء إنكار الصور المهذبة الاتفاقية عن الانسان مراعاة لصدق وحشي لا يمكن الامساك به ، ووراء الهرب خارج الدعة الى تأمل المجازفة، تكمن ، في حركة هذا القرن، الارادة في الوصول الى اعمق ما في الانسان ، الى « الشرط الانساني » : لا كوميديا البشر ، بل ما يحافظ على أهميته في نظرهم حين يتجلى ان هذه الكوميديا غير ناجعة .

وعمل التخيل الروائي والمسرحي هو عندئذ وضع الانسان في هذه الشروط الاستثنائية ، ومن هنا كان طابعه اللاذع ، وإدخاله لنا في عالم مثبط خطر . ان الرواية او الدراما ستكونان آنئذ تجارب اخلاقية تنهار فيها المصائب على البطل لتجرده من كل الترفيهات الصغيرة التي تأتيه بها الحيـاة المبتذلة ، كي يستطيع ، بعد ان تعرى ، ان يكتشف ما هو أساسي فيه . ولهذا وضع آنوي ابطاله في مواقف لا مخرج لها ، وأحاطهم بكائنات دنيئـــة ، ولهذا يعيش ابطال مالرو وسارتر وكامو وسط الثورات والحروب .

ان دورهم ، في هذا العالم الذي يطوقهم بأشد قسوة يمكن للانسان ان يجدها في الكون ، انما هو النضال الى النهاية ، اذ كان عليهم ان يكتشفوا ما بقي بعد ان ضاع كل شيء . انهم يمارسون هـذه الارادة ، لدى مالرو او لدى كامو ، في المغامرة والخطر، ولدى آنوي في الحب وفي الحياة البسيطة . انهم « على استعداد

لأن يلعبوا اللعبة دون غش، حتى النهاية. ودون تلك التنازلات الصغيرة للراحة او السهولة، التي تجعل من العشاق مهرومين او نشيطين. حيوانان صغيران شجاعان، مرنا الاعضاء، طويلا الاسنان، مستعدان للقتال حتى الصباح، كما ينبغي، ثم السقوط وكلاهما بجرحان [1] ». ذلك « ان المهم ربما لم يكن الظفر، بل النضال حتى الموت [2] ».

وهكذا ينشأ، لمصلحة مسألة اخلاقية سيطرت على الحساسية الادبية، اسلوب ليس الجمال هو مطلق الفن بالنسبة له، بل البحث عن النقاء: « ان الفن يقوم على المضي الى الأمام حتى النهاية [3] ». انه اذن فن لا يعجب ولا يرضي. ودوره هو عدم التساهل. تقول « آنتيغون » بطلة مسرحية آنوي: « اننا من اولئك الذين يطرحون الأسئلة حتى النهاية [4] ». ولما كان الفن يريد ان يمضي حتى النهاية، فانه مرغم على ان يغوص الى أبعد حدود الشر، والفظاعة، والقبح، والدناءة. ذلك انه يريد ان يرى ما وراء هذه الحدود. وما يسميه باليأس، انما هو المرور من خلال هذا « الليل المظلم ». « ان الانسان الذي لا يأمل في شيء (...) يحتفظ دوماً بالأمل، كاحتياطي من النعمة، لا يمسه ابداً [5] » و« ما هو عذب، انما هو ان يصل الى مكان ما، ولو أوشك على اليأس [6] ». ذلك ان « البشر أحرار والحياة الانسانية تبدأ في الجانب الآخر من اليأس [7] ».

ان العالم الذي سيسلط الضوء على شجاعة الانسان، أي على القيمة الوحيدة التي تتبقى له بعد ان ضاع كل شيء، ان هذا العالم ينبغي ان يكون من حيث

---

(١) جان انوي « اوريديس » في « المسرحيات السود » ـ صفحة ٣٣٨.

(٢) جوليان غرين: « اليوميات » ـ الجزء الثالث ـ صفحة ٥.

(٣) هنري ميللر: « مدار السرطان » ـ صفحة ٩٩.

(٤) جان انوي: « انتيغون » في « المسرحيات السود الجديدة » صفحة ١٩٣.

(٥) بيير بوست: « عام في جارورد » ـ صفحة ٧٣.

(٦) جان انوي: « روميو وجانيت » ـ صفحة ٢٩٩.

(٧) جان بول سارتر: « الذباب » في « مسرح » صفحة ١٠٢.

تعريفه عالماً عبثياً . وهذا المظهر الخارق الذي يكتسبه آنئذ ، يضع الانسان تجاه مسؤولياته : « الانسان يشعر بانه غريب في عالم حرم على حين غرة من الاوهام والاضواء (...) . ان هذا الطلاق بين الانسان وحياته ، بين الممثل وديكوره ، انما هو على وجه التحديد الشعور بالعبث »[1] . ولا بد من المرور بهذا الاحساس بغربتنا عما يحيط بنا وبعدائه لنا : « وراء كل جمال يقبع شيء ما لاإنساني ، وهذه التلال ، وعذوبة السماء ، ورسوم الأشجار تلك ، تضيع ، في اللحظة نفسها ، في المعنى الوهمي الذي نوشحها به ، وتبتعد عنا من الآن فصاعداً ابتعاد الفردوس المفقود . ان عداءَ العالم البدائيَ يصعد الينا من جديد، من خلال الأزمان السحيقة »[2] . وانما آنئذ نشعر بـ « مواجهة تلك الرغبة في النور ، التي يدوّي نداؤها في اعمق اعماق الانسان »[3].

ذلك ان « العبث » و « اليأس » ليسا البتة اعجاباً محضاً بالتشاؤم . انهما لا يهدفان ، كما لدى باسكال ، إلا الى إظهار المسافة الموجودة بين صبوات الانسان وبين الشرط الذي يعيش فيه ، « ذلك الطلاق بين الفكر الذي يرغب والعالم الذي يثبط ، بين حنيني الى الوحدة ، وهذا الكون المتشتت والتناقض الذي يقيدهما[4] ». اننا لن نستطيع ان نجد فكرة مغرقة في الرومانطيقية كهذه الجملة ! ان المقصود هو إظهار « الاقدار » التي تحدق بالانسان ، بدلاً من تركه يعتقد بان العالم يخضع لقوانينه بانتظار لست ادري أي يقظة رهيبة أو أي تحجر محط . المقصود هو تذكيره بان القدر يحوطه بالحدود وبالتهديدات ، لا ليتملكه يأس باطل ، بل ليعرف صعوباته وحظوظه . ولم يكن كلوديل ، غير المشتبه في تملقه للموضات الادبية الحديثة العهد ، ليقول شيئاً آخر : « ليست رغبتي ان أخلق النظام ، بل على العكس الفوضى في قلب نظام مطلق ، لا ان

---

(١) البير كامو : « اسطورة سيزيف » - صفحة ١٨ .

(٢) البير كامو : « اسطورة سيزيف » - صفحة ٢٨ .

(٣) البير كامو : « اسطورة سيزيف » - صفحة ٣٧ .

(٤) البير كامو : « اسطورة سيزيف » - صفحة ٧١ .

آتي بالحرية ، بل ان أجمل السجن منظوراً فقط »[1] . إن من الممكن ان تكون هذه الجملة ممهورة بامضاء كامو ...

ان ادب القرن العشرين لم يشأ شيئاً آخر سوى ان يجمل القدر الذي ينبغي على الانسان ان يحترز منه منظوراً ، ولقد احس ماترلينك بهذا التطور في حضن الرمزية الاولى : « ان المصير الانساني خاضع كما في الماضي لقوى مجهولة (...). لقد عدنا (...) الى القدر[2] » . لكن ما هي تلك القوى الغامضة التي طالما ألح عليها عصر ادبي كامل ، الى حد اوحى معه بتشاؤم كلي ؟ انهـا ، بكل بساطة ، ما يزال يقاوم ، الى الآن ، ارادة الانسان وإشرافه وأمله . وليس من المهم ان نناقش هل أدى هـذا التقدم الانساني او ذاك الى تحديد « الاقدار » أم لا . ذلك ان القدر باقٍ ابداً : ان مالرو يذكّر على الاخص بالموت ، بالقلق الذي يشعر به الانسان ، « الحيوان الوحيد الذي يعلم انه سيموت » ، من عدم إحساسه بأنه خالد . وقد سبر مورياك وبرنانوس غور أقدار الشر . وكان كامو حساساً بوجه خاص بذلك النوع من المقاومة التي يبديهـا الكون ازاء تفهمنا ، وتبديها الحياة ازاء الحب . ويشكو سارتر ايضاً في البدء من ذلك السد المنيـع الذي هو العالم حين يكون غريباً : « كان العالم ، العالم الذي يتجلى بكل عريـه دفعة واحدة ، وكنت اختنق غضباً ضد هذا الطفل الكبير اللامعقول »[3] . ثم يرتبط بقدر آخر ، الضعف الانساني ، الذي ليس في نظره الشر والرذيلة ، بـل ذلك الميل الذي لا علاج له ، ميل الانسان الى الجبن وعدم الصدق . ونحن نجده ايضاً لدى آنوي الذي يرى ان القدر هو ذلك الميل الى الانحطاط والهوان ، الذي تشتمل عليه الحياة . وأبطاله شبان انقيـاء يرون امامهم هوة ، هوة التسويات والقباحات : « الحياة ، انما هي هذا التهريج ، هذه الميلودراما السخيفة ، ومـا هذا الثقل ، ما هذه الحركات المسرحية ، إلا هي . اذهب وتنزه فيها مع صغيرتك

---

(١) بول كلوديل : « احاديث في محافظة لوار - اي - شير » صفحة ٣٤ .

(٢) موريس ماترلينك : « المعبد المدفون » صفحة ١٦٥ .

(٣) جان بول سارتر : « الغثيان » - صفحة ١٧٥ .

اوريديس ، فسوف تجدها عند الخروج وثوبهـا مليء بلطخات الأيدي ، ستجد نفسك ، انت ، وقد اصبحت موضع سخرية لاذعة [1] ... » .

ماذا يعني هذا ان لم يعنِ ذلـك « النقد للعقل الاخلاقي » الذي أعلنا عنه ، والذي لا يقل حزماً وصرامة عن النقد الكانتي للعقل الخالص ؟ ان هذا البيان للحدود التي تقف في وجه رغبتنا في الخلود ، والنقاء ، والسعادة ، والانسجام ، وتحديد هذه الحدود ، بقـوة وبصرامة ، دون مداريات ادبيـــة ، بل احياناً بمبالغة ضرورية حتماً للفن كي يسمع صوته ، لا يعني البتة الغرق في اليأس . بل يعني النظر اليه وجهاً لوجه لإنقاذ ما لا يمكن ان يقتل منه : « لقد كان لليقين الذي تكشف لي بأنه لا وجود لشي نأمل فيه ، وقع السلام علي . لقد انتظرت بحرارة ، طوال أسابيع وشهور ، طوال سنوات ، بل طوال حياتي في الحقيقة ، ان يحدث لي شيء ما ، حدث ما خارجي يغير حياتي ، والآن أشعر ، فجأة ، وقد نزل علي الإلهام بان الأمل غائب عن كل مكان (كذا) ، بان الاطمئنان عاد الي ، وكأن عبئاً ثقيلاً قد سقط عن كاهلي [2] » .

•

إن اظهار التعاسة والبؤس اللذين يهددان الانسان انمـــا يعني ، حسب امثولة التراجيديا القديمـــة ، السعي الى تلافيها : « لم يكن شعب آثينا ، الذي عرف الموضوعات التراجيدية ، ليعجب ، من الفن الذي يجعل منها مأساة ، بالهزيمـــة الانسانية ، بل كان يعجب على العكس بانتصاره المتجدد ، بامتلاك الشاعر للمصير » [3] . إن ما يتوكد ، في اشد مقاطع سارتر أو آنوي قـذارة ، ليس هو الاعجاب ببؤس الانسان بل نداء ما يقاومه : ولقد اظهر بوسويه نفسه هذا البؤس كي ينادي العظمة . ان الانسان حين يصور انسحاقه وهوانه ، يتعرفها

---

(١) جان آنوي : « اوريديس » في « مسرحيات سود » صفحة ٤٠٩ .
(٢) هنري ميللر : مدار السرطان ـ ص ١٢٠
(٣) اندريه مالرو : « اصوات الصمت » ـ صفحة ٧٤ .

كما هما ويبدي بالتالي ارادته في ان « يحني ارادة الآلهة » في ان يتغلب على قدر المصير الذي لا يمكن التغلب عليه »[1] .

انه لمن العسير السيطرة على البؤس والموت . لذلك تظل هناك ، حتى في مقاومة الانسان المتكبرة لما يسحقه ، « تلك المواجهة اليائسة بين التساؤل الانساني وصمت العالم »[2] . لكن ابطال مالرو رجال ، كل هدف عملهم ونتيجته التعبير عن مقاومة الانسان امام ما يتجاوزه وينفيه أمام موته ، أمام الظلم الذي يعيش فيه ، والذل الذي غالباً ما يقاسي منه : « ان هذه المقاومة فعل : انها تلزمك شأن كل فعل ، شأن كل اختيار . انها تحمل في ذاتها جميع أقدارها[3] » . والانسان يخلق ، في هذه المقاومة ، عالماً جديداً ، لا يمكن اغتصابه ، عالمه هو ، عالم الشجاعة او عالم الفن .

اننا نجد هذا الحزم نفسه لدى كامو ، في ارادته معارضة مجانية الحياة ولامبالاة العالم بكرم الانسان : « لقد قررت ان اقف الى جانب الضحايا ، في كل مناسبة ، كي أحدّ من الخسائر[4] » . وعلى هذا ، يمكن ان توجد أخوة انسانية جديدة : اذا كان الانسان « مخلوقاً أعمى ، يهيم في ظلمات وضع فظ ومحدود ، فانه بحاجة الى أقرانه والى حبهم الفاني[5] » . ولقد عرف سانت اكزوبيري ايضاً تضامن الشجاعة هذا ضد الأقدار : « كنا عطشى ، في عالم أضحى صحراء ، الى حضور رفاق . لقد جعلنا طعم الخبز المكسور بين رفاق نقبل بقيم الحرب . لكننا لم نكن بحاجة الى الحرب كي نجد حرارة الاكتاف المتجاورة في سباق نحو هدف واحد . ان الحرب تخدعنا . فالحقد لا يضيف شيئاً الى نشوة السباق[6] » .

---

(١) اندريه وجان برنكور : « الآثار والاضواء » - صفحة ١٦ .

(٢) البير كامو : « اسطورة سيزيف » ص ٣٥

(٣) اندريه مالرو : « الأمل » ص ٢٨٥

(٤) البير كامو : « الطاعون » - ص ٢٧٨

(٥) البير كامو : « الانسان المتمرد » ص ١٩٥ - صدر في منشورات عويدات -

(٦) سانت - اكزوبيري : « ارض البشر » - ص ٢٦٩

على هذا فان معرفة الاقدار ليست استسلاماً لليأس ، بـل هي تكشف عن حرية الانسان . وليس هنا من تناقض : فأكثر النظريات مدرسية عن التراجيديا لا تقول شيئاً آخر البتة . ان الانسان المتعثر بالمقاييس وبالمواضعات التي تفرضها عليه حياة اجتماعية وانسانية تمنعه من رؤية قسوة العالم والوجود ، ليس حراً البتة . اما الانسان الذي يشعر بانه عار ويائس امام ما لا مفر منه ، فانه حر ، شان اورست في مسرحية سارتر: « على حين غرة، انهالت الحرية علي، فارتعدت فرائصي لها ، ووثبت الطبيعة الى الوراء ، ولم يعد لي من عمر ، وشعرت باني وحيد ، وسط عالمك الصغير الوديع ، كشخص أضاع ظله . ولم يعد هناك في السماء من خير او شر ، ولم يعد هناك وجود لشخص يصدر الي الأوامر [1] » .

ان الانسان يصبح مسؤولاً فعلاً ، بواسطة هذه الحرية التي تتأتى له من المعرفة الفجة العنيفة لما يذله ويقتله . انه لن يستطيع بعد ذاك ان « يترك نفسه يعيش » في التسويات والحلول الوسط : « انكم لتثيرون اشمئزازي جميعاً بسعادتكم ، بحياتكم التي ينبغي ان تُحب مهما كان الثمن . لكأنكم كلاب تلعق كل ما تجده . وهذا الحظ الصغير متوفر يومياً ، ان لم يكن الانسان كثير المطالب [2] » . كما انه لن يستطيع بعد الآن ان يتهم القدر ، لأنه قد قاسه . ومن هنا يصبح مسؤولا عن موقفه ، عن مقاومته امام الأقدار : « انك لا تحمي نفسك إلا بان تخلق [3] » .

---

(١) جان بول سارتر : « الذباب » في « مسرح » ص ١٠١

(٢) جان آنوي : « آنتيغون » في مسرحيات سود جديدة ـ ص ١٩٣

(٣) اندريه مالرو ـ الغزاة ـ ص ١٨١

معنى المصير

لقد بات التخيل الادبي اذن لا يقف ، كما كان يفعل في الواقعية المتأخرة لعام ١٩٠٠ ، عند مظهر الكائنات الاجتماعي ، وعواطفها ، ولا حتى عند حركات اهوائها . ان الواقع الذي يهدف اليه الفن قد غير من طبيعته : فوراء الاحداث العينية ، والوقائع ، والحركات الظاهرية ، والكلام ، اي وراء كل ما يشكل خيوط التخيل الروائي ، يتطلع الكاتب الى الواقع العميق الكامن في كل فرد . لا فكره وقلبه ، بل ما يسمى روحه ، أو بتعبير أدق « مصيره » .

فوراء المفارقة المروية ، ومن خلال عناصر القصة اللاهثة في غالب الاحيان ، يتجلى دوماً شكل من أشكال واقع جوهري . وحين يقول مالرو ان الانسان « مجموع أفعاله » ، فإنه يحرر الانسان من تشتته في الزمن كي يجعلنا نعتقد ان من الممكن تلخيصه وعزل ماهيته بمعنى ما . لكن هذا لا يعني ان مالرو يعتمد على فكرة ماهوية أو مسيحية ، بل يعني ان ما تطرحه المغامرة لديه موضع سؤال ليس هو وجود الانسان الفيزيقي ، ولا نجاحه الشخصي أو العام ، ولا لعب اهوائه . انما المقصود شيء آخر ، نوع من قيمة وظفر هما أساس كل كائن وحقيقته ، بحيث لا يستطيع أي فعل ان يستهلكهما أو ان ينجزهما ، ويشكلان نابض ذلك النشاط الذي يتطلع بعد كل حساب الى مطلق ما . يقول تشن : « لست ابحث عن السلام ، انني ابحث عن عكس ذلك » [1] ، وهذا ما يؤكده

---

(١) مالرو : « الوضع البشري » ـ ص ١٩٨ .

هرناندز في « الأمل » : « إن البشر يموتون من اجل ما هو غير موجود »[1] وهذه « القيمة » قابلة تماماً بالأصل لدى مالرو للتحديد والتعريف ، لأنها بكل بساطة هي كل ما يعارض لدى الانسان « الاقدار » ، أي ما ينفيه ، كالموت ، والبؤس ، والهوان . ان مجموع انتصارات كل فرد أو هزائمه أمام العزلة والقلق والشر ، يتخذ دلالة لا يجهل مالرو البتة صدى الابدية فيها ، اعني بها ، اذا كان لا يرفض اللفظة ، « الروح » .

وهكذا يظهر في رواياته مفهوم يفلت من التعاريف السيكولوجية أو التاريخية أو الاجتماعية ، اعني ذلك « المصير » الذي يسعى كل فرد الى تحقيقه في نفسه . انه محرك كل كائن : فتشن يبحث في الارهاب عن المصير ، كما يبحث عنه غيره في الفعل الايروتيكي [2] أو (بركن) في الانتصار على الادغال . ان ابطال مالرو هم اكثر من ثوريين أو مغامرين ، انهم كائنات تبحث عن الفعل الذي سيبرر حياتها الفانية أمام الابدية : صحيح ان هذا الفعل مطلق مستحيل المنال ، إلا انه حلم انسانية وشجاعتها وربما انتصارها : « لقد خيل إلي ان الانسان يمحو آباد السماء الساطعة بالنجوم ، كما ان السماء الساطعة بالنجوم تمحو مصائرنا الفردية » [3] .

إن « القيمة » التي تبرز هنا ، سواء أكانت مكتفية بذاتها أم كانت تصبو الى تجاوز نفسها ، والتي يسميها الآخرون بشيء من الابهام « الانسان » ، تذكرنا لدى كامو « بمن يكتفون بالانسان وبحبه الفقير الرهيب [4] ، وتبحث لدى سانت - اكزوبيري عن توليد « الانسان » في كل منا : « لو اعترضت على ميرموز حين كان ينقض فوق سلسلة الجبال التشيلية لجزر الآند ، والظفر يفعم

---

(١) مالرو : الأمل - ص ١٥٥ .

(٢) ايروس هو اله الحب عند اليونان ، ومنه اشتقت لفظة - ايروتيكي - ، اي العشق الجنسي .
المترجم

(٣) مالرو : - اشجار جوز ألتنبورغ - ص ٧١ .

(٤) كامو : - الطاعون - ص ٢٢٨

قلبه ، بأن رسالة من تاجر ربما ما كانت تستحق المجازفة بحيـــاته ، لضحك ميرموز منك . والحقيقة ، انه الانسان الذي كان يلد فيه حين كان يعبر جزر الآند »[1] .

وهذه القيمة هي هدف الافعال الانسانية الاصيلة ، هدف غير قابل للتحقق ويستحيل تحويله الى واقع مادي ، قيمة لا توجد فعلياً الا في التطلب الذي يفرض على انسان ان يتطلع اليها . وهذه القيمة هي التي تفسر دوام فكرة « البحث عن الصدق » وحدتها : « إن الصدق هو جهد مستمر ليخلق الانسان روحـــه كما هي »[2] .

ان الموضوع الاساسي لمثل هذا الادب يكون خفياً عن الانظار ، واذا كان يمكن وصفه بواسطة الافعال الظاهرة التي تتطلع اليه. فإنه لا يشكل البتة واقعة يمكن لمسها باليد، بل يشكل قيمة لازمنية، حصيلة للوجود الذي لا يستطيع ان يتبلور إلا في وسط هو غير الوجود. ويجعل منا جيد أيضاً « الممثلين اللاإراديين لمسرحية لا نعرف معناها. اننا نجهل الدلالة الثانية لافعالنا. وامتدادها في ما هو غير مادي يفلت منا[3] » .

ان هذا الاسلوب الادبي الذي لا يضع على خشبة المسرح الافعال الانسانيـة إلا ليعالج معناها الثاني ، أي « قيمتها » في المطلق ، قد أمكن ان يبدو سرياً ، مقصوراً على عدد محدد من الأتباع ، حتى في الرواية التي لا تسعى البتة الى بعث الحيرة عن طريق التصنع والاحتيال اللغوي . يقيناً ، ان هـذا المطلق مُعرَّف محـوس بطريقة متباينة : انه سر المصير الفائق الطبيعة وعظمته لدى برنانوس او لدى كلوديل ، وهو توكيد الانسان ضد عداء العالم ودفاعه تجاه الابدية لدى مالرو او كامو او سانت - اكزوبيري، ويمكن ان يكون لدى الشاعر الغوص في واقع لا يقع تحت منال الشحوب الذي تفرضه عليه الروتينية. اذن فثمة معنى

(١) سانت - اكزوبيري : - ارض البشر - ص ٢٠٤
(٢) جاك ريفيير : - حول الصدق تجاه الذات - ص ٦
(٣) اندريه جيد : - دفاتر اندريه والتر - ص ١٦١

ثان لحركات الاشخاص يفرض نفسه : ما الفائدة من غزو العالم ، من غزو قلب المرأة المحبوبة ، اذا خسر الانسان ... روحه ؟ ذلــك ان بركن « الطريق الملكي » لا يبحث عن مملكة ، كما ان ابطــال « الوضع البشري » لا ينفعلون لانتصار الثورة انتصاراً عمليـاً : انما هم مهتمون بتبريرهم ، أي بالنصر الذي سيسمح لهم بالا يكونوا مذلـّين امام البشر، امام الموت، امام الأبدية و « السماء الساطعة بالنجوم » .

لهذا فان احداث الرواية ووقائعها ، وقرارات الشخصيات وردود أفعالها ، باتت لا تبدو وكانها مترابطة بموجب ميكانيك الادب السيكولوجي ، بل هي تنتظم حول نضال الانسان وما يهدد ارادته في التوكيد الميتافيزيقي . ونحن لن نجد في هذا الاسلوب الباسكالي التسويات اللطيفة ، والمنحدرات الهادئة، والمنطق المحدود ، التي يقوم عليها الادب الوصفي التقليدي . ولقد توجب علينا فجأة ، نحن المعتادين على فن ادبي قائم على التلاعب بنوابض الاهواء ، المعتادين عـلى ملاحظة للمجتمع تخضع فيه افعال ابطال الى مقاييس الاخلاق الاجتماعية او النجاح العملي وحدها ، اقول : لقد توجب علينا فجأة ان ننتبه لقيمة الافعال المطلقة ولوقعها في نوع من سر المصائر والارواح . يقول احـد ابطال جوليان غرين : « أشعر احياناً بان وراء كل ما أفعله ، وراء كل ما افكر بـه ، أشياء كثيرة متنوعة لا أفهمها البتة [1] » . وبالفعل ، لقد توصل ادبنا لا الى تصوير الحيـاة الانسانية في سيرها السيكولوجي والطريف ، بل الى تصوير الوجه الذي تتخذه بالنسبة لكل فرد في الابدية ، او على الاقـل بالنسبة لغير المسيحيين ، امام الابدية : « كانت تمر به لحظات تبدو له فيها حياته لا كتتابع من الاعوام ، بل ككائن حي ، كطيف تعطيه هذه الحياة وجهاً وحركات وصوتاً [2] » .

لا الوجه الذي نقدمه للبشر في الحياة العامة، ولا وجهنا الجسدي ، ولا حتى تلك الملامح السرية التي يكتشفها التحليل في قلبنا ، تأسر اهتمام الكتاب الذين

(١) جوليان غرين : ـ المسافر على الارض ـ ٦٦
(٢) جوليان غرين ـ التنين ـ ص ٢٤١

نتحدث عنهم ، وما بأسرهم فقط هو وجهنا المجهول الذي نمده نحو الهاوية ونحو الموت : « كان منذ طفولته يخمن ان في نفسه شيئاً ما يظل ، بشكل لا يمكن التعبير عنه ، بعيداً عن متناوله ، وكان هذا الشيء يتحرر حين يرفع عينيه نحو السماء المعتمة [1] » . ان جوليـــان غرين او مالرو او حتى سارتر يتطلعون الى تصوير الانسان من خلال ما هو أساسي فيه ، وحسب الوجه الذي يأخذه تجاه مسؤوليته : « كان كيانه بكامله يبحث عن ذاته في مكان آخر غير الحاضر . كان شخص ما ، شيء ما ساكن ، يقاوم تقلبات الاعوام ، شخص غامض ، بـــلا شباب ، بلا شيخوخة ، هو هو دوماً ، مختفٍ في اعمـــاق عيني الطفل الحالم والرجل الذي تضاءل مع تقدم السن [2] ... » .

ان الرواية او الدراما باتتا لا تضعان على خشبة المسرح « الشخصيات » ، كما نراها في الحياة الدارجة ، كما عودتنا واقعيـة الادب التقليدي على رؤية الصورة التي ترسمها عنها ، من خلال مغامراتهم العاطفية او غير العاطفية ، من خـلال ردود الافعال السيكولوجية التي تمنحهم « طبعاً » ، لكن موضوعها هو السر الانساني والإلهي الذي تمثله حياة هؤلاء البشر . وعلى هذا ، فان المظهر الواقعي المحض لحياتهم ليس إلا بلبلة ، ذلك لأنه لا يريد ان يكون إلا الصورة الملتوية ، المترددة ، المتقلبة ، عن الحقيقة العميقة . ان مغامرة رودريغ وبروهيز في « حذاء الحرير » هي مغامرة عبثية ، جليلة وبائسة ، لا يبدو انها مربوطة بأي منطق . ذلك ان كلوديل لا يصور البتة المصير الارضي لهاتين الشخصيتين ، لكنه يصور من خلاله انعكاس مصيرهما السماوي . انه يكتب في مقدمة مسرحيته الدرامية : « الله يكتب كتابـــة مستقيمة بخطوط منكسرة » : فالظل الذي يرسمه وتد مستقيم على ارض غير مستوية هو ظل منكسر وغير منسجم . وهـذا الظل هو درب انسان من الناس في الحياة المبتذلة . والوتد المستقيم هو الدلالة النهائيـــة لمصيره ، تلك الدلالة التي لا يستطيع ان يصفها إلا الكاتب الذي يعيش على ارض

---

(١) جوليان غرين : ـ لو كنت انت ـ ص :

(٢) جوليان غرين : ـ حطام ـ ص ٣٩

الوجود المبتذل الوعرة وغير المستوية، لكن تلك الدلالة تكشف في الوقت نفسه عن الخط المتلىء المستقيم للمصير السري . ذلـك انه « توجد في السماء حركة نقية ، تفاصيلها الارضية هي نسخة متعددة عنها [1] » . وبينما لا تتعرف بروهيز نفسها في جميع المغامرات العبثيـــة التي تقع لها على الارض ، يتجلى لها ملاكها الحارس ليحدثها عن « بروهيز الحقيقية » ، تلك التي تمنعها الارض من ان ترى ، لكن التي تعرف معنى مصيرها . وعندئذ تكون شخصية التخيل الادبي الواقعية هي الهوية العميقة للكائن ، المكونة في الابدية لا من مجموع أفعاله فحسب ، بـل ايضاً من دلالة افعاله بالذات: « حين يفتح المسيح أعيننا وتطوقنا أعمالنا على حين غرة وتضغط علينا ، فانها تدهشنا بقدر ما دُهش أعمى الانجيل حين عاد اليـه نظره ورأى اولئك البشر الذين بدوا له كأشجار تمشي [2] » . وأخيراً ، فان العمل الادبي بات لا يتعلق بسلسلة من الافعال والعواطف ، بل قيمتها ، بوقعها وبنتيجتها، أي بما يمكن ان نسميه « ماهيتها » . هذا هو الموضوع الرئيسي لدى كاتب مثل بروست ، كان يسعى ، من خلال تعرجات الحياة المحيية في الزمنية ، أي في « الزمن الضائع » ، الى بلورة « الزمن المستعاد » الذي هو أشبه بالوجـه الابدي الذي لا يشكل مداه الزمني المبتذل إلا الناحيـة الضئيلة الحقيرة منه : « ان عظمة الفن الحقيقي (...) هي ان تجعلنا نستعيد ، نمسك ، نتعرف ذلك الواقع الذي نعيش بعيداً عنه ، الذي نبتعد عنه أكثر فأكثر كلما اتخذت المعرفة الاصطلاحية التي نستبدله بها المزيد من الكثافة ومن عدم القابلية للشفافية ، ذلك الواقع الذي سنجازف بأن نراه يموت دون ان نكون قـد عرفناه ، والذي هو بكل بساطة حياتنا ، الحياة الحقيقية ، الحيـــاة التي كشف النقاب عنها اخيراً وسلطت الاضواء عليها ، الحياة الوحيدة بالتالي المحيية فعلياً ، تلك الحيـاة التي تسكن ، بمعنى ما ، في كل لحظة لدى جميع البشر ، كما لدى الفنان [3] » . انها

---

(١) بول كلوديل : ـ الفن الشعري ـ ص ٣٢

٢ فرنسوا مورياك ـ الفريسية ـ ص ٢٥٨

٣ مرسيل بروست - الزمن المستعاد

تقريباً ألفاظ جوليان غرين كلمة كلمة : « ان ما يكمن في أعماق نفوسنا (...)، ليس بعيداً جداً ، ومع ذلك فهو بعيد الى حد لا تكفي معه حياة واحدة كاملة للوصول اليه [١]» ، ذلك «ان هناك جزءاً من نفسي يقع بعيداً عن متناولي[٢]».

اذن انما المقصود هو الوجه الفائق الانسانيـة للانسان ، الوجه غـير الملتفت نحو التفسيرات الواضحة والعلاقات مع الغير، الوجه الذي يظهر الانسان خائضاً في مغامرة اكبر منه ، لا حبيساً كما يصوره الادب التقليدي في المشكلات الانسانية الصرفة . ولقد أمكن ان يُعطى لهذا الواقع ، لهذه «الحياة الحقيقية » التي هي جوهر الحياة المبتذلة وخلاصتها المكثفة ، اسماء مختلفة حسب الميـل المذهبي للمؤلف . فهي تتلخص لدى البعض في اللاشعور ، وقد رأينا انها ليست لدى بروست بمجرد الذاكرة كما يمكن ان يبدو للوهلة الاولى ، بل هي واقع ثانٍ يتقرب بشكل صريح بما فيه الكفاية من المثال الافلاطوني ، ذلك أن بروست يرى ان في الفن الخلاص ، لأن الحياة الجوهرية الاشد وضوحـــاً والاكثر قيمة تنقذ الحياة المبتذلة التي تقوم على الاحداث الطريفة: «لكم تبدو لي الآن ان حظها في الانقاذ قد ازداد ، إذ يبدو أن بالإمكان توضيحـها ، هي التي تعـاش في الظلمات ، وأن بالامكان إرجاعها الى حقيقة ما كانته ، هي التي تُزيف دونمـا انقطاع ، وأن بالامكان اخيراً تحقيقها في كتاب » [٣] . والى جانب الخلاص عن طريق الفن ، يكشف الخلاص عن طريق العمل والمجازفة والتمرد، كما نجده لدى سانت - اكزوبيري ومالرو وكامو ، أقول يكشف هذا الخلاص بأسلوبه الخاص عن الوجه الاساسي للحياة ، ذلك الوجه الذي يكشف عنه موررياك من ناحيته عن طريق أسرار الحرية والنعمة ونضالها .

●

إن هذا التعارض بين الحياة الهيبة أي « الوجود » وبين المعنى الفـائق

---

(١) جوليان غرين - منتصف الليل - ص ٢٨٥

٢ جوليان غرين المسافر على الارض ص ٦٦

٣ مرسيل بروست : الزمن المستعاد - الجزء الثاني - ص ٢٣٩

الانسانية وغير القابل للمعرفة الذي تأخذه أي « الماهية » ، كان وراء النجاح الذي لاقته « الوجودية » .

وبالفعل ، وبالرغم من ان الكاتب الحديث يهتم قبل كل شيء بدلالة الكائنات والاحداث ، فليست هي التي يصفها مباشرة : ولو فعل ذلك لما كانت الرواية أو الدراما إلا حواراً بين كيانات مجردة . انه لا يستطيع إلا ان يوحي بالدلالة ايحاء ، إلا ان يجعلها تنبجس من الوقائع الروائية التي تحدث على صعيد الوجود . ان كلوديل لا يصف ارواحاً ، بل يصف كائنات من لحم ودم . لكنه يعمل على ان تكون افعال هذه الكائنات وحركاتها وكلماتها هي العلامات المنظورة لمنحنى سير هو منحنى سير الروح اللامنظورة .

ان « الوجودية هي تصوير الكائنات والحيوات الانسانية التي تشكل جزءاً من الوجود المنظور ، المشترك ، المباشر ، الذي لم يكشف النقاب عن معناه . ويحدث عندئذ ان يتطلب هذا الوجود النقي ، الذي بلا ماهية ، أي بلا دلالة ، لكونه محروماً من المعنى على وجه التحديد ، أقول يحدث ان يتطلب هذا الوجود معنى ما ويقترحه . وفي هذا استعمال للصورة « السالبة » . ان روايات جوليان غرين توحي ايحاء مبهماً بدلالة خفية للوجود ، لأنه ليس لها من معنى منظور . ويصور كامو بحنق عالماً عبثياً كيما ينتصب فيه الانسان و « يتمرد » ليطلب ، وعند الحاجة ، ليخلق معناه .

ولهذا فإن الأدب « وجودي » منذ مطلع القرن العشرين . وهو لم يكن كذلك من قبل . ان حركات وافعال شخصيات بلزاك أو فلوبير تحدث ، يقيناً ، في الوجود المبتذل ، وقد تكون مجانبة للصواب تحت تأثير الهوى . لكن اسلوب الكاتب ورؤيته في عالم كانت له مقاييسه الموروثة المقررة ، كانا يتضمنان الحكم على هذه الافعال ما إن تقع . وحين يصدر عمل ما عن بطل من أبطال بلزاك أو هيغو على مرأى منا نحن القراء ، فإننا نعرف فوراً أهو مصيب أم مخطىء : فدلالة فعله معطاة وفعله في آن واحد معاً ، والفيلسوف سيقول إن « الماهية معطاة مع الوجود » . وعلى العكس من ذلك ، فإنه يستحيل ان نقول

هل تخطىء أو تصيب شخصية من شخصيات برنانوس أو مالرو حين تتصرف : ذلك ان « وجودها » وحده (الحياة الخام العينية بدون دلالة) هـو المعطى لنـا .

اننا نشعر آنذاك ان الدلالة مفقودة . انها تصبح اذن مشكلة وسؤالاً بالنسبة لنا . وهكذا ، ورغم ما في ذلك من مفارقة ، فإن الادب الذي لا يصف إلا « الوجود » يقترح ، ويتطلب ، ويفرض حقائق ماهوية . وهذا هو ما اكتشفه الفن الأدبي في القرن العشرين : لا يمكن تصوير القيم والدلالات الرفيعة للحيـاة الانسانية إلا في الاعمال الادبية التي تبدو تلك القيم والدلالات انها غائبة عنها . ولا يمكن الايحاء بعظمة الانسان إلا بوصف بؤسه . ولا يمكن الايحـاء بنبله إلا بإظهار دناءته . وقد تبدو هذه السمة مفارقة وتناقضاً : لكن كيف كان الخيال الادبي ، منذ آلاف السنين ، يصور السعادة ؟ لقد كان يصورها دومـاً ، طوال قرون وقرون ، من خلال تصويره كائنات حكم عليها بأن تكون سعيدة ومن خلال وصفه ... تعاساتها : في غالب الأحيان عشاق شبان ، فاتنون ولامعون، تفرق بينهم الظروف . اين هي اعظم تصاوير غبطة الحب ؟ انها في « تريستان وايزولت » ، في « روميو وجوليت» ، في اعمال ادبية يلاقي الحب فيها عقبات. اذن فليس من المدهش البتة ان تكون ارادة الايمان بدلالة عميقة للحياة وللمصير الانساني تعبر عن نفسها اليوم، بالطريقة نفسها، في أعمال أدبية تصور «الوجود» النقي ، المحروم من الدلالة .

ظلال وفروق

« بعض الاجواء الادبية ـ جيد وعبادة الصحو ـ لذة اللعب والمجازفة ، عالم كوكتو ـ المسيحية المأسوية وعالم المأساة ـ آراغون والعمل الماركسي ـ جول رومان : من المذهب الشمولي الى معنى الابدي ـ الحلم المتوسطي : جيونو وألبير كامو ».

ان معنى القدر يجمع بين كتاب هذا القرن. ولقد سلطنا الاضواء حتى الآن، لرغبتنا في إظهار وحدة الالهام والعصر ، وفي تجنب « فهرس » للتفردات والأصالات الشخصية ، سلطنا الاضواء على الاتجاهات المشتركة للكتاب الأكثر تنوعاً .

بيد ان فن كل منهم له دوماً فروقه الشخصية . وستشكل هذه الفروق مروحة متنوعة الألوان . ولم نستطع الى الآن ان نعطي إلا الاتجاهات المشتركة ، بأن جعلنا نور عصرنا على شكل حزمة ضوئية بإمراره من خلال موتورات التركيب .

يبقى علينا ان نقول ان معاصرينا الكبار قد عبروا عن الصبوات ذاتها في أجواء عظيمة التباين . ويبقى علينا ايضاً ان نقول ان اللذة الادبية تظل قوية الارتباط بالجرْس الخاص بكل كاتب ، حتى عندما تتفوق الدلالة في الفن الادبي على كل شكل خارجي من اشكال الجمالية . ان الصورة التركيبية التي قدمناها ناقصة فعلاً اذ لم نحاول ان نتبين كل تفتح الظلال والفروق وازدهار المعاني الثانوية الفرعية لكل فكرة أدبية ، وتلك النكهة، وأحياناً تلك الرائحة العفنة الخاصة

بكل مؤلف من المؤلفين الذين نحبهم .

ان هذا الميدان هو ميدان الدراسات المتخصصة عن مؤلف من المؤلفين، عن اللهجة غير القابلة للتقليد التي هي لهجته . إلا انه من المناسب ، حتى من خلال إطار عام جداً كما هو اطارنا هنا ، ان نذكر ببعض الاجواء ، ببعض الأسر الفكرية .

●

كانت عبادة الصحو مزدهرة ، قبل ان يفرض المأسوي نفسه عند منعطف الربع الاول من القرن . لقد احب جيل كامل في اندريه جيد ذلك الخليط من الحمية والفكر النقاد ، وذلك البحث الصاحي عن الذات ، ونكهة التجربة التي يختلط فيها الحذر بالوضوح : « ليس حب الحقيقة هو الحاجة الى اليقين . ومن الغفلة الخلط بينهما . ان المرء يستطيع ان يحب الحقيقة حباً متعاظماً كلما ازداد ايماناً بأنه لا يستطيع ابداً الوصول الى مطلق تقوده اليه تلك الحقيقة الجزئية[1] » .

لقد كان عالم جيد هو عالم الانسان الذي لا يريد «ان يكون مخدوعاً» والذي يأخذ حذره مع ذلك من الادعاءات . لقد كان يعبر عن فكر يعلّم الانسان كيف يفكر ، كيف يشعر ، كيف يشك . لقد احب الناس في جيد اهتمام وحرية « الاخلاقيين » الفرنسيين ، طريقة في السير تشبه طريقة مونتاني وان كانت تتخللها بروق نيتشوية ، عملاً ادبياً لا يسعى الى ان يكون تحفة فنية رائعة بل يبحث عن العدل والحقيقة في كل شيء . ولقد وجد غيرهم هذه الصفات نفسها لدى آلان ، مع اهتمام اقل بالشعر وعناية أكبر بالتربية ، رغم ان جيد لم يكن يفتقر البتة الى مثل هذه العناية : لقد فرض الجِرْس الجيدي نفسه ، اخيراً ، على انه جرس المفكرين الاحرار . وهو يتلون لدى غيهينو بالعاطفية السخية والتواضع ، والالتزام السياسي الاكثر وضوحاً ، في حين انه يأخذ لدى جان

---

(١) اندريه جيد : « صفحات من اليوميات » (١٩٢٩ - ١٩٣٢) - ص ٧ .

بريفو طابعاً أكثر عنفاً وابيقورية . ان هذه الاسرة الروحية تتميز بفكر يريد ان يكون واضحاً دون ان يكف عن ان يكون معقداً، بروح منفتحة للانفعالات ومتجردة من الاحكام المسبقة .

ولقد أنجبت هـــذه المدرسة فناً قنوعاً لا يسعى البتة الى جلب النظر ، فناً موزوناً ، وأحياناً متقشفاً : فن جان شلمبرجر وروجيه مارتن دي غار ، الذي سمي بـ « الاتجاه المحتج » لـ « المجلة الفرنسية الجديدة » . « اننا لم نأتِ بصيغة جديدة ، بعد ان اجتزنا العمر الذي يعتقد فيه الانسان بأنه واجـد العبقرية في الكلمات السحرية . لكننا نشترك في اعجابنا ببعض الأشياء الكبيرة ، المترافق برفض قوي وببعض المبادىء التي ينبغي ان توصف بأنها اخلاقيــة بقدر ما هي جمالية . ان الرباط الذي يربطنا هو طريقتنا في الكتابة (١) » .

●

إن الحرية الفكرية نفسها ، المرتبطة بفن أكثر تحلماً واكثر جرأة لا يخشى الطفرات ويمشي في غالب الاحيان على حبل مشدود ، تسم بميسمها كوكتو أو راديغيه . ان الحرية الفكرية تتخلى معها عن الوزن والقياس لحساب المجازفـة ، وسيندفع السورياليون فيهذا الرهان الى الحد الاقصى . انه المعادل الادبي لدى دياغيليف . وهو يتلون بالتحـــذلق لدى ليون بول فارغ وفاليري لاربو ، ويصبح هوى ونزوة لدى سوبرفييل .

ففي وجه الصحو الذي ظل حكيماً قنوعاً ، تقف لذة اللعب والمغـامرة الشعرية . ولم يكن من الممكن حتى عـــام ١٩٢٤ استشفاف شكل آخر من أشكال الحساسية . ان لفتة كلوديل الغنائية الكبيرة ، وفكر جيرودو الكوني المرتبط بروابط الكون المستدقة في الصغر وبروابط التفاصيل العائلية للحيـاة الانسانية ، قد ساهما في خلق مذهب جمالي وفي طبعه بطابعهما بشكل عام . إن التأمل الأخلاقي المتحرر من المواضعات ، ومحاولات الخيال الجريئة اللامعــة ،

---

(١) جان شلمبرجر : « يقظات » - ص ١٨٤ .

تقدم في آن واحد معاً التثقيف واللذة ، تهييجاً للفكر وحساً نقدياً حاداً .

•

وادب كهذا هو – باستثناء كلوديل – أدب متجرد وعلماني على الأخص . انه يؤكد ، بدون أن يعتبر الانسان السيد العقلي للكون ، أن عقل هذا الانسان او نزوته ، اجتهاده أو جرأته ينبغي ان يطلق لها العنان بكل حرية : هكـذا يكون الانسان الحر المستنير الذي يثق بنفسه أو بالصدفة ثقة متواضعة .

وعلى النقيض من ذلك تمامـاً جو « المسيحية المأسوية » التي ترى ان سر المصير ينبجس من ضباب الوجود . ان الفكر لم يعد ذلك التلميذ الصريح الذي كانـه لدى جيد ، او الغلام العبقري كما كان يتصوره كوكتو ، المعتمد على قواه الخاصة ، المتحرر من العقبات . ان الفكر قد حاد عن طريقه لدى مورياك أو برنانوس ، ولدى كلوديل جزئياً . ان حساسية القارىء مدعوة الى الدخول في عالم خانق ينطفىء فيه عقل الانسان النيّر . ان الشخصيات ، المدفوعة بأهوائها، الملقى بها في جرائم عبثية ، المحترقة بهواجس كالحة تشتعل فيهـا اشتعال النار تحت الرماد ، تبدو وكأنهـا دمى في يد القدر . هكذا هم أبطال مورياك ، المضطربون النحيفون ، الذين يصبون انتاجهم على انفسهم في عـالم مغلق كغابة ملتفة تطقطق فيها الاصوات ، في روح لا يمكن إرجاعها الى الوضوح تضج فيها رغبات مبهمة : « ما كانت تجربته لتخدعه: فتلك الأسفار المفاجئة غير المتعمدة كانت تعني دوماً الشروع في العمل ، انجاز هدف ما . كان يشعر بشكل لا يكاد يدرك انه يتأرجح كحجر تقبض عليه يد متشنجة... اجل : انه هامد كحصاة ستلقي بها يد طفل على حيوان بريء . انـه لم يقع قط كما يعي هذا المساء تلك السلبية الرهيبة (...) . على كل ، كان هناك هذا : تلك الرغبة فيـه ، تلك الرغبة اللاعجدية ، نية من تلك النيات التي يقال ان الجحيم مبلط بها . كان العالم يندفق فيه : ذلك الظل اللبني الرطب ، العفيف ... »[1] .

---

[1] فرنسوا موریاك : الملائكة السود – ص ١ :

وهكذا يتجلى من جديد معنى السر ، وحتى في الحياة الانسانيــة يتجلى إحساس بالمجهول . ان هذا الادب المغاير يقوم على الخطوات المترددة في الليــل ، على الخوف ، وعلى حس اللامنظور ذاك الذي سيضعه جوليان غرين في رواياته ذات الحدود غير الواضحة : « لقد نجحت احياناً ، بجعلي من النهــار ليلاً ومن الليل نهاراً ، في إدخالك الى عتبة ميدان يظل محجوباً عن الانسانية العادية[1] » .

وهذا السر هو الحس المأسوي : «أي شيء أكثر مأسوية من صراع اللامنظور ضد المنظور كله ؟ ان المسيحي لا يعيش كالانسان القديم الحكيم في حالة توازن ، بل في حالة صراع[2] » . وهــذا الصراع يفسر ايضاً عالم المسيحية المأسوية الصاخب ، وعدم خوفها من الفضيحــة ، على طريقة كير كيغارد : « لا يمكن المرء ان يصل الى الايمــان دون ان يمر بامكانية الفضيحة[3] » . ولهذا سيرى مورياك لدى غراهام غرين : « استخدام النعمة للخطيئة[4] » .

ان هذا العالم القاتم اللامنطقي موجود ايضاً ، منذ كافكا ، لدى غير المسيحيين ، على شكل بناء شعري في غالب الاحيان . ولقد تصور جوليان غراك او موريس بلانشو عوالم لا يحدث فيها شيء حسب القوانين العادية ، يثقل عليها ظل كثيف ، لا يستطيع العقل النفاذ اليه — وقــد تضيء أحياناً على العكس كما في « ساحل الخليجين » بأنوار عنيفة .

●

ويفرض عالم العمل المأسوي نفسه في الوقت ذاته : فكل فظاظة الحدث ، وتفاهة طعم الموت ، وثبات الشجاعة والعمل في الوقت نفسه ، تتجلى في ديكور

---

(١) جوليان غرين : « منتصف الليل » - ص ٢٩٤ .
(٢) مراسلات بول كلوديل - اندريه جيد - رسالة كلوديل المؤرخة في ٨ تموز ١٩٠٩ .
(٣) كير كيغارد : مدرسة المسيحية - صفحة ٩٩ .
(٤) فرنسوا مورياك : مقدمة القوة والمجد .

جاف وعقيم ، فوق كوكب سانت ـ اكزوبيري المقفر ، او في حمى معـــارك مالرو . ووراء ذلك ، من خلال امثولة الجمل الواضحة القاسية ، الوعظية بعض الشيء ، يحمـل المغامر من نفسه اخلاقياً : سمو في الرؤية ، الحاجة الى النصح . وغالباً ما يبحث سارتر ، المأخوذ بصورة المناضل ورجل العمل ، عن هـــذه المأسوية نفسها ، وان كانت اقل اصالة وأكثر امتزاجاً بالبؤسية ، في حين ان كامو يدفع بها الى صمت العبث الاسود في « الغريب » او في « كاليغولا » او في « سوء التفاهم » .

ومع العمل الماركسي ، تمحي المأسوية . فثمة جو خاص بروايات آراغون ، بطيء إلا انه متوتر ، مصنوع من الملاحظـة الواقعية ومن الكرم ـ ومن الفكر الجدلي ايضاً أحياناً . ان ميزة الرواية الماركسية ان العالم فيها بنيان . فهو ليس عالماً بلا قوانين ، بل عالم موضوعي لكل شيء فيـــه معناه . لقد كانت نقطة انطلاق جيد او كوكتو نشاط فكرهما ، ووعيهما ، ووساوسهما، وما كانا ليربطا هذا النشاط بالعالم الخارجي إلا في الدرجة الثانية . ان الادب « المأسوي » يصور اولاً عالماً قاسياً عبثياً كي يكون فيـــه لفوضى الوعي ولحزم الانسان وقعهما . اما الادب الماركسي فيمنح الأولوية للعالم الواقعي ، للعالم المبتذل ، العالم الذي يقع تحت نظر جميع النـــاس ، ويجعله « ذا دلالة » بتعليله له بمعنى مسبق التصور عن التاريخ الذي ينبغي ان يساهم البشر في تشييده . انه يهمل « حالات الضمير » التي تفلت برأيه من الفرد، ويترك العاطفة الكونية تمحي امام اختياره للواقع الاجتماعي . انه ادب يتميز بالواقعية واليقين .

●

ثمة مواقف شخصية اكثر ايضاً . ولا بد ان نشير الى موقف جول رومان ، باعتبار انه أثار دوياً عظيماً بين مختلف فئات الجمهور ، جول رومان المؤلف الذهني الصاحي البعيد كل البعد عن الذاتية . ان ما تشتمل عليه روايته الضخمة المتسلسلة « الرجال ذوو الارادة الطيبة » من تصوير فسيفسائي واسع لا محدود

ومن نية « شمولية النزعة »[1] ، انما يبدو وكأنه دليل على نية « موضوعية » شبيهة بنية « العالم الواقعي » لأراغون ، لكنها نية قرنت الإلهام الاول ، الذي يوجد علاقة قربى بين روايته المتسلسلة وبين رواية « البؤساء » ، قرنته بما يشبه معنى الابدية في ما هو يومي . وثمة جو خاص بجول رومان يمتزج بالملاحظة وبالوصف الكلاسيكي وتلك النزعة الذهنية العارمة التي تجعله يستبدل وصف الشخصية وبيئتها ، « وصف الحيوان مع قوقعته » ، كما كان يقول بلزاك ، بالحسابات الداخلية التي تنظم هذه الشخصية حياتها على أساسها . وهكذا يجعل جول رومان من نفسه حساساً بصوفية عارضة ، بذلك « الاهتمام شبه الصوفي بربط اليومي بالأبدي . بذلك الاستسلام للموجة ، بذلك الافتتان بموسيقى منسابة متتابعة يسيء الآخرون فهمها ، وتتخللها احياناً صرخات تائهة ، ربما بالنسبة الينا وحدنا »[2] . انه ينكب على تلك « الفكرة التي كانت تخامرني دوماً ، ألا هي ان الواقع مليء بتكهنات العرافين »[3] . وينتهي به الامر الى موقف ارستوقراطي .

« ان احدى مآسي التاريخ الانساني ـ اواه ! ليست هي المأساة الوحيدة بالتأكيد ، بل واحدة من أكثر المآسي ثباتاً وظهوراً تحت مظاهر متباينة ـ هي مأساة النبلاء ، النبلاء بطبيعتهم ، نبلاء الحق الطبيعي . ما العمل ليتعرف الانسان نفسه ، ليستعيدها ، ليستجمعها ، للدفاع معاً عن الكنز ، عن الارث ؟ (...) . انما نستطيع ان نزعم ، من وجهة نظر معينة ليست هي بالضيقة الى حد كبير ، ان قضية الحياة الكبرى بالنسبة الى نبيل من النبلاء هي ان يجد وان يجمع ما فيه الكفاية من النبلاء هنا وهناك ، كي يشكل منهم أخوة ، شركة ، عالماً له مكانة الصدارة ... او اذا شئنا شبكة روحية ملقاة عبر العالم المشترك »[4] .

---

(١) المذهب الشمولي : مذهب ادبي وضع اسسه جول رومان ويريد ان يعبر بطريقة شاملة عن تنوع عواطف الفئات الانسانية الواسعة . المترجم

(٢) جول رومان : « الرجال ذوو الارادة الطيبة » ـ الجزء ١٦ ـ صفحة ٦١ .

(٣) جول رومان : « الرجال ذوو الارادة الطيبة » ـ الجزء ٣ ـ صفحة ١٣ .

(٤) جول رومان : « الرجال ذوو الارادة الطيبة » ـ الجزء ١٦ ـ صفحة ٦٤ .

ونحن نجد هذه الصورة عن عالم « اللاجيء » تحت شكل غنائي ، في نزعة جيونو الفردية ، الفوضوية والفلاحين .

لقد سعى الكثيرون الى الهرب بعيداً عن العالم الحديث ، اكثر مما سعوا الى التلهي عنه . وهكذا ولد لدى رجال مختلفين في اصولهم اختلاف جيونو عن كامو ، ما نستطيع ان نسميه « الاسطورة المتوسطية » . ان حضارات حوض البحر الابيض المتوسط ، بطبيعتها المفصلة على قد الانسان وقراها التي تعود الى عصر آخر والتي تخيم عليها دعة وسذاجة البشر الذين « يستنشقون الهواء الطلق » ، وحسها العيني الجسدي عن الحياة المعارض لـ « الفاعلية » او للقلق ، أقول ان هذه الحضارات تقدم صورة عالم ظل بمستوانا ، صورة حقيقة ضائعة . وقد ولدت هذه الصورة قبل الحرب العالمية الثانية جنة عدن الوثنية لدى جيونو التي تعقد فيها من جديد أعراس الانسان والأرض : « كنا هناك على مقعد أمامي ، وقد أخذ وهن من المساء يبزغ من خلال الأشجار ، وماء الغابة الهادىء ، المتأرجح في قاع البحيرة ، قد راح يبتلع أشجار السنديان الخضراء . وتنهدت الارض تنهدة عميقة للغاية ، وديعة كل الوداعة ، الى حد لم تحلق معه إلا دوامتان أو ثلاث من دوامات الطيور . كانت السنونو الوحشية تتنادى ، وتنقض جميعها معاً من أعالي السماء نحو وجهينا البشريين . كانت أشبه ببقايا أغصان ميتة في دوامة عظيمة من الماء . وكان بحر السماء يرسل فوقنا حياة امواجه الهادئة . كنا ههنا في أعماق ذلك العباب العظيم للحياة الشاملة ، عند ينابيع الحقيقة بالذات ، في وحل الحياة الكثيف الذي هو خليط من البشر والحيوانات والاشجار والصخور . وكنت اشعر تحت راحة كفي بنبض الغرانيت البطيء ، واسمع دبيب سواقي النسغ . كان دمي ينبض نبضات صماء في رأسي ، وكانت قوى باردة ودافئة ، قادمة من أقاصي السماء ، تمر على وجنتي كقذائف من الصخر [١] » . ان الانسان ههنا مغروس في التراب ، ومشكلاته هي بكل بساطة مشكلات العالم صاحب الامتياز ، المنغلق على نفسه ، العيني الحي ، الذي يحيط

(١) جان جيونو : ثعبان النجوم – ص ٢١

به : « كانت بيضاء لدنة ، بدينة ، كلها شحم ، كثيرة الشحم ، لدنة للغاية حتى انك لتتوقع ان ترى ذراعيها تنسابان من مدفع اكامهــا كما لو انها عجنتنا من ملاط الجص . كان رأسها المستدير الجميل المليء يضحك ضحكة القمر الأزلية . وكان شعرهـا الجميل الاسود المسرح ، المدهون بالزيت النقي ، تفوح منه رائحة الزيتون والشمرة . وكانت عيناها واسعتين كلوز اخضر . ونهضت . وسرعان ما أخذ يتدفق منها طفل ، طفلان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة ، تدفق الحبوب ؛ تدفق قطرات الينبوع . وعلى حين غرة كانت هنا ، في العشب كينبوع متدفق بالاطفال ، وخرجت منهــا ، اخيراً ، السـاحرة الشابة ، النحيفة ، الصهباء ، الحلبية الملحة كصباح من أصباح نيسان بعينيها الفاتنتين [1] ».

إن هذا الأسلوب القائم على الاتحاد والانفعال ، هذا الاحساس بالعيد العينى الحي ، المعارض لتعقيدات المصير والحيــاة الحديثة ، هو أيضاً الاسلوب ، الاحساس الذي نجده لدى كامو في « اعراس » وفي « الصيف » ، والذي يبعده عن الميتافيزيقا الاخلاقية والسياسية نحو ما يسميه بـ « فكر الجنوب »: ألا وهو الاحساس بتوازن يدرك الانسان من خلاله انه مهدد به وواثق منه في آن واحد ، في عالم عيني ولامبالٍ الى حد مذهل. وهذا هو الموقف الذي يُنسب – عن صواب أو خطأ – من يستطيع ان يحزر ؟ فالأمر قليل الأهمية في اسطورة أدبية – أقول هذا هو الموقف الذي ينسب الى الفلاح الجالس عند «عتبة الباب» في اراضيه حيث لم تسد بعد حضارتنا . ويريد كامو ان « يحاول توحيد ايقاع تنفسه مع ايقاع انفاس العالم الصاخبة » [2] ، وان يستخدم الشعور بالعبث ، لا ان يبالغ في اهميته ، كي يؤطر به الفرح العيني ويحييه . ان المشهد المتوسطي ، بجفافه الذي يكفي ذاته بذاته ، وبحضوره البسيط ، يبدو له امثولة من اللامبالاة والحماسة : « ما افقر من هم بحاجة الى اساطير . مهمة الآلهة هنا ان تكون

---

١ جان جيونو ـ ثعبان النجوم ـ ص ٢٤

(٢) البير كامو ـ اعراس ـ ص ١٥ .

نكآت أو صوى في سباق الأيام. اصف واقول : « هذا أحمر، هذا ازرق، هذا خضر . هوذا البحر ، والجبل ، والزهور ، (...) أهو ديميتير [1] حقاً ؟ ماحب هذا النشيد الذي سأفكر فيه في ما بعد دون قسر : « سعيد من بين الاحياء على الارض من رأى هذه الاشياء » . أن نرى ، ونرى على هذه الأرض، كيف ننسى الأمثولة ؟ أما عن اسرار ايلوزيس [2] ، فقد كان يكفي ان أتأمل. ما هنا ، فإنني أعرف انني لن أقترب أبداً من العالم بما فيه الكفاية ، يتوجب علي ن اكون عارياً ثم اغطس في البحر ، وانا ما أزال اعبق بروائح الأرض ، وان غسل هذه في ذاك ، وان اعقد على جلدي العناق الذي طالما تنهد اليه البحر والأرض شفة الى شفة منذ زمن بعيد سحيق » [3]

●

على هذا فإن حب العالم ومشكلات الانسان لم تتوصل الى الارتباط إلا في حالات نادرة جداً . ان الشعور الكوني انفلات ، والقلق الانساني سجن .

وربما ههنا تكمن صعوبة الرؤى الأدبية الحرجة في عصرنا : اعني بها، بشكل عام ، عدم وجود قياس مشترك بين ما يوسع الانسان وما يطويه على نفسه ، وهذه هي الدراما عينها التي تقوم عليها آثار مالرو وكامو . وقد اصطدم جيرودو وكلوديل أيضاً بهذه الدراما ، لكن ربما اثناء تحليقهما العالي اكثر مما ينبغي ...

ان الاجتماعي والشعري والكوني والسيكولوجي ما تزال تقنيات منفصلة لا سلسلة من العوالم المتحدة في المركز . وما من شكل من أشكال الفن قد عرف كيف يربط العالم العلمي بالعالم الاخلاقي ... إن رقص الذرات لا يهم القلب

---

(١) إله الارض عند اليونان .
(٢) معبد للإله ديميتير قرب اثينا .
(٣) البير كامو ـ اعراس ـ ص ١٧ .

المترجم .

كثيراً ، ومآسي الضمير تفقد كل معناها في المسافات الذرية اللامتناهية الصغر . إن آلاف القضبان الناقصة ما تزال تفصل بين السلم الانساني الذي هو مقياس قاتم لأفراحنا ومخاوفنا والذي لا نعيش إلا على عدد ضئيل من درجاته ، وبين سلم الكون الذي يفوقه ضخامة الى حد لا يقاس . وسوف يكون قد تم اكتشاف كبير في اليوم الذي ستتمكن فيه الصورة والعالم المخلوق على يد فنان من دفع الخيال الى الجري وراء هذا الواقع العصري ، والمادي والمعنوي ، الاجتماعي والسيكولوجي ، الذي لم نعرف أن نحلم به إلا مجزءاً .

بضاعة الرومانسية

(١٩٤٦ - ١٩٥٦)

كان عام ١٩٤٥ ذروة مـا نسميه بـ « المغامرة الأخلاقية » . وكان الكتاب الذين اكتشفهم آنذاك الجمهور الواسع ، سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار ، هم على وجه التحديد الكتاب الذين أوجدوا ، في نهـاية منتصف القرن ، صيغاً قاسية لكل ما هيأه نصف القرن هذا . فتطلب المصير ومعنـاه الذان انبثقا ، بعد عام ١٩٢٨ ، من ادب ميال الى النزعـة الجمالية في البداية ومن ثم ليجدا تعبيراً اكثر فظاظة عنهما في « الوضع البشري » ، اقول ان تطلب المصير ومعناه هذين قد حولهما سارتر الى مذهب . ومع « آنتيغون » آنوي و « ذباب » سارتر ، و « غريب » كامو ، تفجرت حرية الانسان ومسؤوليته في عالم عبثي . ولقد وجدت كل الدلالة الفظة والمطلقـة للمغامرة الاخلاقية ـ الانسان مسؤول في حضن حياة عبثية ـ وجدت في تلك الآثار اوضح تعبير عنها ، تعبير نظري في بعض المظاهر وعيني في بعض المظاهر الاخرى في آن واحد . وباتت المـادة الروائية نفسها ـ مادة الاحتلال والنفي والحرب ـ تتجاوب الى حد معجب مع المشكلات التي كان الادب قد مال الى طرحها ، توجهه معرفة مسبقة ، منذ نحو ثلاثين عامـاً . ان « دم الآخرين » لسيمون دي بوفوار ، و « عالم معسكرات الاعتقال » لدافيد روسيه ، والنصوص التي نشرها فيركور علنـاً ، واشعار آراغون الوطنية ، قد دلت عـلى أن فكراً اخلاقياً ، أدبياً خالصاً في البداية ، قد دخل الى الحياة الواقعية . وفي « لعبـة عجيبة » تجلت نزعة روجيه فايان

الفردية العنيفة في جو من الملحمة والرواية البوليسية . ولقد خرج الشعر نفسه من الحدود التي كان محصوراً بينها . وتوطدت المجلات الفنية .

لكن هذه المجلات راحت تفلس رويداً رويداً . واختنقت النهضة . فمن جهة اولى قربت الظروف الكاتب من الحياة العامة ، وتحت اسم « الالتزام » طُلب اليه ان يتحول الى صحفي . ولم يمتنع معظم الكتاب في البداية عن الوقوع في أسر الالتزام ، لكنهم عادوا فتمردوا وتثبطت عزائمهم ، وانتهى بهم الأمر الى التظاهر باللامبالاة . ومن الجهة الثانية كان الجمهور ، في كتلته العظمى ، يصبو الى استعادة حديقته الصغيرة ، الى استعادة عالم بلا مغامرات ولا تهديدات . وسرعان ما لفظ ادب « الحرب » ، والقلق ، والقضايا الملتزمة ، والاجواء القاسية الحزينة التي لا تشدد إلا من عزائم الاشداء والمعقدين . وجاء بسرعة الزمن الذي راح فيه القراء يطالبون بـ « كتب تلهينا » . ولقد سمح تقدم الطرائق الاميركية في النشر بتوفير هذه الكتب له . وعلى كل ، كان ازدهار ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦ مرتجلاً أكثر مما ينبغي تحت ضغط الظروف ، سيء التنظيم ، متعثراً بالطفيليين وبالعبقريات التي لا تدوم إلا يوماً واحداً .

ان ما بدا وكأنه نهضة لم يكن في الواقع إلا تكميلاً وإنجازاً : كان عبارة عن نضج أدبي وعن نجاح حركة أدبية ، تتبعناها من اصولها منذ بداية القرن ، في شق طريقها الى الجمهور الواسع واستلام مراكز القيادة بصورة عارضة عابرة . والواقع ان هذه الحركة قد تطورت ونمت قبل الحرب العالمية الثانية ، وكان لا بد من الاعوام القاتمة حتى تعي نفسها وتفرض ذاتها . لكنها ما كادت تفرض ذاتها حتى وهنت ، وانقسمت ، وتبسطت ، وتهجنت ، ومن هنا كان العصر التخيري الخالي من الكثافة الذي نعرفه اليوم .

ان الممثلين الكبار لمد ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦ المفاجيء قد تطوروا . ففرقت بينهم الخصومات . وتخصص سارتر في الفكر السياسي . واتجهت سيمون دي بوفوار نحو الفلسفة والمذكرات ، وكامو نحو الحلم المتوسطي والفوضوي الذي يقربه من جيونو القديم ـ جيونو الذي سقط في التقليد والمحاكاة .

ان الرومانسية المميزة للنصف الاول مـــن القرن العشرين لم تحتفظ بكل زخمها ، بدءاً من ١٩٤٦ ، إلا في آثار ايمانوئيـــل روبلس (« بمواجهة الموت » و « مونسيرا ») : رؤية مأسوية للحياة ، سريعة وجافة ، قريبة من « زمـن الازدراء » لمالرو ومن « العادلون » لكامو ومن القصة الاولى في مجموعة « الجدار » لسارتر ، ورومانسية متعرية ، لحمتها الحرب والثورة ، للمصير فيها رائحة حرب الانصار . ومن جهة ثانيـــة حافظ جان كايرول (« سأعيش حب الآخرين ») ولوك استانغ وهنري كاليه على الاهتمام بوصف الانسان الملقى به في عالم قاتم يبزغ منه نور نعمة . ويتجلى الجد عينه ، وبصورة اوضح وأقسى ، لدى ماركسيين من امثال بيـــير كورتاد (« الظروف ») وبصورة اغمض وأوسع في مذكرات آراغون الروائية الكبيرة (« العالم الواقعي » و « الشيوعيون ») .

ولعل امتن آثار ما بعد الحرب واشدها تأثيراً وغموضاً وجـذباً هي آثار اندريه دوتيل . لقد خلق دوتيل لنفسه ميتولوجيا خاصة به تذكر بميتولوجيـا « المولن الكبير »[1] . ونحن نجد في جميع رواياته البطل المفصول عن « خطيبته » بسبب الارتباطات الغامضة التي تعقدها الخطيبة مع عـــالم الفجر السري الذي يتوجب عليه هو نفسه ان يدخل اليه ، عالم يربطها به أخ أو عم : وهذه هي كل اسطورة آلان فورنييه واوغستان مولن وايفون وفرانتز . إن لعالم دوتيل بنية غير قابلة للتقليد ، جواً لا نجده لدى غيره ، يتجلى عبره سر المصير الاصم الذي يمضي اليــه الانسان متلمساً طريقه تلمساً ، وفق اسلوب حي يذكرنا في روايات مثل « ذلك المكان المحروم » بجفاف اسلوب « الغريب » . ان دوتيل يصور الحياة دونما فخفخة ، الحياة القاسية دونما عظمة او صَغار ، الحيـاة اللامتوقعة دونما سحر ـ التي توحي مع ذلك بمعنى خفي . ان دوتيل ، بما يتميز به من اصالة ، يؤدي المهمة نفسها التي كان يؤديها بالأمس مورياك او جوليـــان غرين ، لكن بالاضافة الى تلك النزعة الرواقيـــة التي وجدناها ايضاً لدى كامو : « العالم هو

---

١ رواية مشهورة لآلان فورنييه ١٩١٣ ، مزيج عجيب من الحلم والواقع . المترجم .

الآخر خفيف ، يا بني . انت لا تستطيع ان تعرف مقدار خفة او لامبالاة هذا كله : النجوم ، البحر ، الناس [1] » .

لكن آثار روبلس ودوتيل تفتقر في الوقت نفسه الى تلك السمة التي كانت تميز حقبة ١٩٣٣ – ١٩٤٥ : الوعظ . ذلك انه تجلت بصورة عامة واقعة جديدة : فمقابل التزمت وبعض الادعاء اللذين عرفتهما آخر أشكال « المغامرة الاخلاقية » ظهر البحث عن حدة القريحة والرشاقة .

فبعد عامين او ثلاثة من الاختمار ، وكذلك بعد التضخم الادبي الذي تلا « التحرير » ، أصبحت البضاعة المتداولة في السنوات العشر المنصرمة هي بضاعة الرومانسية . ان المأسوي الرومانطيقي ، عندما فرض نفسه ، أخذه الوهن وأسأم الجمهور . ولما اصبح بمتناول الجميع ، أنتج الكثير الكثير من الآثار القاصرة ، والكثير الكثير من الآثار المقلدة لكبار الكتاب ، والكثير الكثير من الآثار الممسوخة المقلدة لـ « الغثيان » او لـ « الغزاة [2] » ، والكثير الكثير من المحاكاة لبرنانوس ، والكثير الكثير من الاعترافات الشاحبة المراهقة ، والكثير الكثير من الاعمال التي تصف الهوان والمذلة بنوع من التباهي والتي تفتقر في الوقت نفسه الى التمرد والشجاعة . ان المأسوي الرومانطيقي ، بعد ان كان توكيد شخصيات قوية ، اصبح « موضة » ، واذا كان لم يحذف من الوجود في مجمله ، فقد طلب منه على الاقل ان يخفف من كثافته وان يتبرج .

اننا لنجد من جديد لدى جورج آرنو (« اجرة الخوف ») موضوعة المغامرة ، لكنها بدلاً من ان تتطور وفق نظام دقيق وتزمت محدد ، نجده يقدم لنا في « عودة اللص الشرير » صورة عن المغامرة اقل تزمتاً وأكثر تهتكاً وروائية وأقرب الى المغامر الطريف الصلف منه الى البطل الميتافيزيقي . وبديهي ان المغامرة الطريفة الصرف التي يصورها لنا جاك بيريه في « قصص تحت الريح

(١) اندريه دوتيل: « ذلك المكان المحروم » – ص ٣١ .
(٢) رواية مشهورة لاندريه مالرو .

هي أكثر تطرفاً ايضاً نحو الاتجاه الذي تتغلب فيه حـــدة القريحة على القلق . وموضوع التمرد الذي أصبح الآن تقليدياً، يعالجه بغزارة هرفيه بازان (« الافعى في المعصم » ، « الرأس مقابل الجدران » ، « موت الحصان الصغير ») ، لكن بالرغم من ان بازان يعبر في هذه الكتب عن عذاب الانسان الذي « لم يعرف من صميمية إلا تجاه ذاته [1] » ، فان هذه الكتب توجهها هي ايضاً رغبة جديدة في الرشاقة .

ذلك لأن العصر الراهن اراد ان يتجنب ويوسع المأسوي بواسطة الرشاقة ، دون ان يتمكن من الابتعـــاد عن خط تطور القرن : عالم مأسوي ، ظمأ الى المطلق ، حياة غير واضح معناها .

لقد حل محل الرومانسية الصارمة نوع من رومانسية « فروسية غليظة ، لا نريد ان تستبعد السعادة من عالم عبثي : « أعتقد ان الرومانسية وحب العنف اللذين وسما بميسمهما شباب آبائنا ، كانا يحولان بينهم وبين حب « البحث عـــن الزمن الضائع » . اما اليوم فقـــد فقدت القوة نصف حظوتها ، ونحن انما نتخلى عنها من قبيل التهذيب حتى نثير حنق أصدقاء الحق والعجز مجتمعين [2]» .

لقد كان ادب ١٩٣٣ ـ ١٩٤٥ يؤمن بالثورة ، اما ادب ١٩٤٥ ـ ١٩٥٦ فهو أقل ايماناً بها بكثير في مجموعه . ولقد فقدت القوة وبخاصة التضحية أكثر مـــن نصف حظوتها . وصحيح ان الرومانسية باقية ، لكنها ما عادت تثق بالعمل ، اللهم إلا اذا كان هذا العمل متعة شخصية خالصة .

لقد ظهر ما سنسميه اسطورة الفارس (« الفارس الازرق » لنيمييه ، و « الفارس على السطح » لجيونو في مرحلته الثانية) . ولم يحدث قط ان اقبل الكتاب على محاكاة ستاندال ، او على الاقل محاكاة مظهر محدد من مظاهر ستاندال ، كما أقبلوا على ذلك في الحقبة الاخيرة : الرومانسية التي تستمد فرصاً من العمـــل المجاني ، البطولي اللامجدي ، من خلال حـــالة معنوية وفكرية متطرفة في

---

(١) هرفيه بازان ـ موت الحصان الصغير ـ ص ٢٠ .

(٢) روجيه نيمييه ـ كبير اسبانيا ـ ص ١٦١ .

ارستوقراطيتها القائمة على احتقار الرعاع وعبادة البطل المتهور . لقد كان المثل الاعلى للجيل فابريس ديل دونغو[1] تحت ملامح جيرار فيليب[2]. وهذا الاخير يشكل فعلاً جزءاً لا يتجزأ من الادب ، لأنه يمثل حقاً اسطورة العصر ، ولأنه أبداً بطل رشيق حاد القريحة يخلق من حوله جواً أدبياً كاملاً ، مهما كان الدور الذي يلعبه . وخير ممثل لهذه الموضة الادبية الجديدة التي حلت محل الرومانسية الطهرانية والاخلاقية نيميه ومعه جاك لوران الذي أراد ، من خلال اسلوبه الحي ومن خلال آثاره التي كان لها دور الفارس الرائد في جميع المعارك الادبية، بدءاً من « كارولين شيري » الى رواياته البوليسية والى « الاجساد الهادئة » ، أقول الذي اراد لا ان يحلم فحسب بل ان يكون ايضاً كمال الرشاقة .

ولقد كان الجمهور يطالب بالفعل بحدة القريحة . واذا كان يخطىء بحكمه على مؤلفي المرحلة السابقة بأنهم « فكريون » أكثر مما ينبغي ، إلا انه كان يحس انهم متزمتون أكثر مما ينبغي. لقد قبل بالرومانسية، لكنها رومانسية طليعة جامحة عامة ، يأخذ فيها البطل الشعبي المتهور مكان البطل المأخوذ بالمطلق . ان النزعة الماجنة والمزاح الغليظ يقنعان المأسوي ، اللهم إلا اذا افرطت النزعة البؤسية في تصويره .

لقد عاد الادب اذن كما كان زخرفياً ، ذلك ان الرومانسية الحقة تجازف دوماً بخطر السقوط في النزعةالباروكية التي هي جارتها . لقد عادت اذن الطرافة واللهجة المازحة الى ادب ما عاد يرفض ان يكون مسلياً . ولقد فرض هجاء مرسيل ايميه السهل، والمفتوح لجميع العقول ، فرض نفسه بظرافته الاكثر اصالة. ولقد أحيا موريس دريون تصوير الاخلاق والعادات بل حتى الرواية التاريخية المكتوبة بطريقة ملحمية .

ومقابل هــذا الادب الذي يختفي توتره وراء ألفة القاص الحاد القريحة او البطل « القوي الشكيمة » ، كان لا بــد ان تظهر حتماً موضة يسود فيها على

---

(١) بطل رواية « دير بارم » لستاندال .

«٢» اعظم ممثلي فرنسا الشباب قاطبة ، توفي منذ أعوام قليلة . المترجم

العكس الشكلي ونوع من نزعة ارستوقراطيه مفتعلة ، تقليد لما يخيل للمرء انه واجـده لدى ساد او لاكلو : ادب يقوم على اسلوب له مذاقه الخاص وبارد الأناقة ، وعلى سرد سريع لبعض مغامرات شخصية بلغة مجردة وفظة تريد ان تذكرنا باللهجة الرشيقة والمترفعة لقصصي القرن الثامن عشر : « مدام دو ... » للويز دو فيلموران ، و « الصداقات الخاصة » و « موت ام » لروجيه بيروفيت، وبخاصة سلسلة الروايات النسائية التي تقلد كاتباتها لاكلو في وصفهن لحياة الفتيات الناشئات في الأديرة مثـل « اوليفيا » لأوليفيا ، و « سور العشاق » لفرنسواز ماليه ، و « مرحباً ايها الحزن » لفرنسـواز ساغان . والحق ان هـذا الادب لا يمثل الا مظهراً ثانوياً من « اسطورة الفارس » : ذلك ان قيمة هــذه الرواية الصميمة، الاكثر نعومة وتحفظاً، انما تعود الى طابعها الرشيق. ان كل رومانسية زائفة تبحث لنفسها عن لهجــة وعن شكل تريد محاكاتها . ولقد اختارت رومانسيتنا الزائفة نحن كل لهجة القرن الثامن عشر ، سواء أطرأ عليهـا تعديل طفيف أم لم يطرأ عن طريق اللجوء الى التصنع البذيء .

ان ثمة موقفاً اساسياً واحداً يتجلى من خلال الاسلوب الفروسي للقاص الحاد القريحة من خلال الرهافة العصبية للقصة اللاأخلاقية الصريحة : ان الكاتب يطرح نفسه بضجة كثيرة على انه انسان صاح لا يضلل . وسواء أكان رجلاً أم امرأة أم فتاة ، فانه ذاك الذي « لا تفعل الفعلة به » وذاك « الذي يطؤهـا في الزوايا المظلمة » . ونحن نعتذر عن هذه التعابير المبتذلة ذات النكهـة الخاصة ، لكنها وحدها التي تستطيع ان تؤدي لهجــة « الحوار السوقي » التي تميز آثار السنوات العشر الاخيرة وحتى مـا كان منها مرهفاً الى أبعد الحدود . وبعيدة عنا على كل حال فكرة ربط هـذا الموقف الجوهري الذي تقفـه الرواية الكبيرة بالازدهـار الذي تعرفـه اليوم « سلسلة الروايات السود » ومخبروهـا الماجنون الرشيقون المزهوون بانفسهم ...

بيد انه يستحيل علينا ان نحدد مميزات أدب ١٩٤٦ – ١٩٥٦ ، دون ان

نأخذ بعين الاعتبـــار الشروط الجديدة للحياة الأدبية الخاضعة الآن لبنيـة هوليودية .

فمنذ القرن السادس عشر خضعت الحياة الادبية في فرنسا للجمعيات والنوادي والمدارس ، وغلب عليها في غالب الاحيان طابع دنيوي . ولهـــذا فصلت وحرمت من كل شعبية منذ اربعة قرون . لكن بدءاً من عام ١٩٤٦ فقدت هذه الجمعيات والنوادي شيئاً من استقلالهـــا وتلقائيتها . وجاءت شروط اقتصادية أصعب لتقلل من أهمية « المشروع الخاص » ولتفسح المجال امام مشاريع النشر الضخمة المرتبطة بالصحافة وبلعبة « الجوائز » . ان كل ذلك الجو من الدسائس الصغيرة الذي لم يزيف الحياة الادبية المتمركزة في باريس طوال اربعة قرون إلا نسبياً ، قد أصبح اليوم آلية اوتوماتيكية شبه ادارية .

وفي مثل هذه الشروط تخضع اللعبة الادبية للقواعد عينها التي تخضع لها السينما الاميركية : وبالدرجة الاولى مداراة الذوق الوسطي للجمهور بالنسبة الى مجموع الانتاج . وبالدرجة الثانية الشراء والاعلان « الاميركان » الفوريان عن كل « جديد » .

ونتائج هذا بيّنة للعيان. فأقل المواهب شأناً تعرف مصير « النجم الصغير » المرفوع الى مستوى « النجم الكبير » . وكل ما هو جديـد ، بدلاً من ان يأخذ طريقه الى إهمـال نصفي ، مدعو الى تكرار نفسه بواسطة التبسيط. وهكذا كانت السنوات العشر المنصرمة هي سنوات الكتاب الذين يستمدون قيمتهم من « كتابهم الاول » ، ولا يستطيعون ابداً ان يعطوا شكلاً صادقاً لكتابهم الثاني؛ لأنهم يكونون قد تحولوا الى انصاف آلهة ، وانفصلوا عن الواقع والانسانيـة العامة بارتفاعهم الى مستوى النجوم .

لقد أصبح هذا الموقف محرجاً في الاعوام الراهنة . انه يعرقل حتماً لمدة من الزمن تطور الموضوعات الأدبية. بيد اننا لا نعتقد انه يستطيع ان يكون عامل انحطاط : فخيبة الجمهور بالذات تثبت ذلك . وما يزال في فرنسا جمهور واعٍ بما فيه الكفاية ، وما يزال فيها ما فيه الكفاية من الشجاعات والجهولات والارادات

الطبية حتى يحدث في غضون خمسة اعوام صدع جديد ، وحتى يتكوّن اخيراً ادب طليعي » (لم يعد هناك من ادب طليعي منذ اكثر من عشرة أعوام !) .

وسيتوجب على هذا الادب الجديد ان يخرج من جموده ، وان يتحرر من قيدين : الاول هو تلك الريبة التي يشعر بها تجاه الحياة العامة والمشكلات ذات الطابع الراهن ، لأنه يلقن كثيراً منذ عشرة اعوام ان عليه ان يقتصر على هذه المشكلات . وهكذا هي الحال اصلاً في الحياة السياسية بالمعنى الحصري للكلمة. والقيد الثاني هو ذلك الافتقار الى الانفتاح على العالم الذي يفصل كتّاب اليوم عن كتّاب مرحلة ١٩٢٠ — ١٩٤٠ : فالكتّاب المعاصرون يفتقرون الى أي صورة فيزيقية ، او علمية ، او ميتافيزيقية ، او شعرية ، عن العالم . ومن هنا كان الانغلاق على العالم الفردي ، الانساني والسيكولوجي المحض ، للنزعة الجوانية الرشيقة .

ولفتح ابواب هذا السجن ، تكفي رؤية للعالم تتجاوز ، على الصعيد الانساني والسياسي والاجتماعي ، « الجمود » المشهور الذي بات مميزاً للواقع السياسي الراهن ، وتربط في ميدان الأشكال العالم العلمي وبخاصة الشعري بالعالم الاخلاقي الذي ورثناه عن الجيل السابق. ومن يفترض فيهم ان يكونوا قد ابتكروا هذه الرؤية قد أساؤوا التعبير عنها على الورق بلا ريب وعلى الاقل في المرة الاولى . ودورنا هو ان نتعرفهم في المرة الثانية .

الدراسة والنقد

رغم التشتت والمحنة اللذين يسمان المرحلة الراهنة ، فان ظاهرة القرن العشرين الادبيـة قامت على تصوير وتطويق ما يواجهه الانسان وما يتجاوزه ، وما يحرجه او يبهره او يرعبه . انها تعارض الادب الذي كان يصغر ويحلل او حتى ينتقد بالعمل الداخلي للكائن السيكولوجي او الاجتماعي أو للعقـل او للنزوة البشرية .

وهكذا ابتعد الادب في مجموعـه عن التسلية (أي ما يسميه البعض احياناً بالجمال) ليصبح تأملاً ، سواء أكان هذا التأمل قاتماً ام رشيقاً ظاهرياً ، جاداً ام ماجناً ، شعرياً ام اخلاقياً . ويتجاوب مع دور التأمل هـذا الذي تلقاه الادب الأهمية المتعاظمة لما يسمى بـ « الدراسة [1] » ، وهي عمـل نثري وغير سردي يعبر عن أفكار ذات طابع غير تكنيكي .

لقد أمكن للبعض ان ينسب ازدهار الدراسة الى ازدهار « ادب الأفكار » . لكن من المناسب ان نحدد معنى هذا التعبير : فليس أدبنا « ادب افكار » أكثر مما كانته مأساة كورناي او « هيلويز الجديدة » لروسو ، لأنـه يهتم بالمسائل الاخلاقية ، لأنه يطرح على بساط البحث مكانة الانسان في العالم . ان « الوضع البشري » يعبر عن « فكرة » ان الانسان يبحث عن مطلق في العمل ، لكن مأساة كورناي تعبر هي ايضاً عن « فكرة » ان الإعجاب قـد يسبب الحب .

«١» هي ترجمة غير مناسبة تماماً للفظة « *Essai* » بالفرنسية . والمقصود بهـا هنا على سبيل المثال « اسطورة سيزيف » لكامو .
المترجم

ان أدبنا ليس أكثر « ذهنية » او « تجريداً » من ادب العصور السابقة ... ان رواية اوجين سو نفسها « أسرار باريس » تشتمل على « فكرة » ... اذا ما بحثنا عنها .

وهذا الخلط له سببه : فما دام أدبنا الراهن يقوم على انفعالات واندفاعات وقيم وأشكال لم تصبح دارجة عن طريق العادة والتربية وليست مألوفة بالنسبة الى الجميع بصورة غريزية وطبيعية ، فانه يثير لدى القارىء غير الواعي حاجة الى التفسير والتوضيح . وما دام هـذا القارىء لا يحس ببرنانوس او مالرو إحساساً ، فانه سيسعى الى ان « يفهمها » . وبالفعل ، ان كل واقع جديـد لم نتآلف بعد معه بما فيه الكفاية حتى نعيشه تلقائياً ، يتطلب في البداية ان نلتقطه « الأفكار » وان تنظمه . والقارىء هو الذي يشعر بالحاجة ، حتى يدخل الى عالم سارتر او مالرو ، الى ان يجد فيه « افكاراً » . ويتوجب آنذاك عـلى الناقد ان يساعده في هذا السبيل ، ولهذا كان علينا ان نؤول على هـذا النحو أدبنا المعاصر . لكن عالم هؤلاء الكتاب هو في الواقع ، ولأنه ادبي ، انفعـالي أكثر منه فكرياً . وكل ما هنالك انه يعتمد على انفعالات جديدة تسبب الحيرة للجمهور ، فيريد هذا الجمهور عند ذاك ان يتعلم كيف يتعرف نفسه فيـه عن طريق ذلك الدليل الذي هو « الافكار » . ومـن الممكن آنذاك ألا يعود يرى شيئاً غير هذه الأفكار وان يعتبر هذا الادب غير المألوف لديه أدباً « فكرياً » و « مجرداً » . ولنفكر بتلك الرسالة اللطيفة التي بعثت بها احدى الفتيـات في عام ١٨١٠ وشكت فيها من انها لا « تفهم » شاتوبريان ، وطلبت ان توضح لها « أفكار هذا المؤلف ! » .

يقيناً ، يبقى هناك ان الاسلوب الأدبي قـد يكون فكرياً إن كثيراً وان قليلاً . لكن اسلوبنا على وجه التحديد اقـل « فكرية » من اسلوب كورناي وفولتير ولاكلو وشامفور ... بل ان « هيلويز الجديدة » نفسها مكتوبة بلغة أقل انفعالية من لغة « صيف » كامو ؟ ومعروف لدينـا أصلاً ان فرنسية القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر هي اكثر لغة إغراقاً في النزعة الفكرية يمكننا

ان نتخيلها ، في حين ان لغتنا مشحونة بالواقعية والطرافة وبخاصة الانفعال .

فالدراسة اذن لا تتجاوب البتة مع مظهر فكري للأدب ، بل تتجاوب مع مظهره التأملي . لقد ولدت من المقالة الانتقادية ومن التآليف الادبية الصغيرة الحجم ، ذلك ان أي مجموعة من التأملات التاريخية والاخلاقيـة والسياسية في القرن الثامن عشر او التاسع عشر كانت تسمى – من قبيل التواضع بلا ريب – « محاولة في ... »[1] . بيد ان دورهـا قد اختلف الآن . انها لم تعد اليوم ، شأن « محاولات بيغي » ، جدالا صابراً ، تعبيراً غير منظم عن افكار . انها تتجاوب مع الحاجة الى التعبير بمثل لمح البرق عن رؤية ما للعالم ، بدون اللجوء الى وساطة الخيال الادبي المعتمد على الصورة الذي قد يكون اكثر عينية لكنه حتماً اكثر بطئاً . انهـا ، بعصبيتها وجفافها ، اشبه بوميض ، بقرار مسبق كهربائي اكثر منه منهجياً ، يسلط ضوءاً ساطعاً للحظة من الزمن على مشهد من مشاهد الفكر . ان « تجربة الغرب » لمالرو ، و « اسطورة سيزيف » لكامو ، و « بيروس وسينياس » لسيمون دي بوفوار ، و « خلاصة التفسخ » لسيوران ، و « كبير اسبانيا » لنيميه ، هي بمثابة اضواء باهرة مفاجئة اكثر منها دراسات منهجية . ان « المحاولة » تفقد نكهتها الخاصة اذا ما تطاولت ودرست ، وتصبح « بحثاً » . وما يفتقر اليه كتاب « الانسان المتمرد[2] » لكامو هو على وجه التحديد ان يكون نظرة سريعة كما كانت « اسطورة سيزيف » .

ذلك ان الروح المعاصرة تتحرس غريزياً من الفكر المتطاول ، المنهجي والمنطقي ، ولنقـل الكلمة ، المدعي . ان الانسان المعاصر ما عاد يؤمن بأن الإنشاء العاقل يسمح باعادة بناء العالم وبالكشف عن معناه ، وما عاد يؤمن بأن العالم بناء يستطيع الفكر ان ينسخه بدقة وان يولده من جديد . ولهذا عرف برغسون نجاحه ، ولهـذا نال غبرييل مارسيل وآلان التقدير ، رغم الفروق

---

(١) كلمة « *Essai* » بالفرنسية تجمع بين معنيين : « محاولة » و « دراسة » – المترجم .

(٢) صدر عن منشورات عويدات في سلسلة : المكتبة الفلسفية .

الكبيرة بينهما، باعتبار ان فكريهما يقومان على التقرب والتلمس أكثر مما يقومان على يقين .

وفي مثل هذا الجو من الاستعداد الفكري ، تحل الدراسة او المحاولة محـل النظام. انها لا تزعم انها تفسر كل شيء ، بل تدعي انها تطلق سهماً نارياً في قلب الليل . وهي لهذا ، وبطبيعتها ، ساطعة ، تفلت من النقاش والوقوف عند نقطة محددة : شرارة من عبقرية ، صورة او انفعال فاتن يكشف بانفجاره عن مظهر إلهي من عالمنا الذي لا يخضع لقوانين . واذا ما حدث لها ان عرضت أفكارها بأسلوب مترفع ، منطقي ، قريب من الوعظ ، فهذا لأن الاطار الذي تنشر فيه - كتاب من ١٢٠ صفحة - كبير عليها . لكن المحاولة (او الدراسة) تتألف هي نفسها من بضع صور انفعالية وصوفية يستغلها الذكاء . انهـا سهم ناري قصير الحياة .

وتظل الحدود بين الرواية والمحاولة غير مرسومة بدقة حين تكون الرواية هي نفسها تأملاً . وما همـــا « ارض البشر » و « طيار الحرب » ان لم تكونا دراستين بكل معنى الكلمة ، لم يهمل فيهما مؤلفهما جانب ما هو عيني ؟

ذلك ان ميدان الدراسة فسيح للغاية ، لأن كل الذرائع صالحة لهذه الشمس الوجيزة التي تدور حول تأمل سريع . انها تستطيع ان تكون اعترافات جيل كما لدى دريو لاروشيل او لدى تيمييه المتقاربين الى أبعد الحدود ، كما تستطيـع ان تكون لدى برنانوس تعبيراً مباشراً عن السخط والحزم ، ولدى كامو تعبيراً بسيطاً صارماً عن تجربة ميتافيزيقيـة واخلاقية . انها تستطيع ان تتخذ نقطة انطلاق لها الادب او السياسة او التجربة الشخصية ، ذلك لأنهـــا انبثاق من انبثاقات الخلق والكرم وحدة القريحة ، متحرر من قيود « الدراسة الادبية » ومن الالتزام بموقف سياسي ومن تصنع القصة الذي تشتمل عليـــه بالضرورة الاعترافات الحقيقية . انها أكثر « الأنواع الادبية » حرية ، لأنها أكثرها تطلباً وتجرداً من الشكل ، وهي ليست بحاجة إلا الى الحركة والعبقرية .

« أتريد من خلال الفنـــان ان نصل الى الانسان ؟ فلنحك حتى العار الفسيفساء ، فسينتهي الأمر بنا الى ان نلقى الجص . ونكون قـــد خسرنا الفسيفساء وأنسينا العبقرية في بحثنا عن السر . ان سيرة حياة الفنان هي سيرته كفنان ، تاريخ موهبته التحويلية » .

اندريه مالرو ـ اصوات الصمت ـ ص ٤١٨

ان « النقد الأدبي » ، شأن الادب نفسه ، لم يلق عبر العصور تعريفاً مطلقاً ولا منهجاً موحداً أوحد . واذا ما تصور أن هدفه هو اصدار حكم ، فانه يتعدى عـلى حرية قارىء الاثر الأصيل ويفصل القارىء عن المبدع بدوغمائية تعسفية . واذا ما بحث عن اصل الآثار ومنبعها وتكوينها ، فانه يكون قد قـام بعمل نافع لكنه تمهيدي ، ويجازف في الوقت نفسه بأن يظل محصوراً في حدوده .

لقد شهد القرن العشرون اقبالا شديداً على الطريقة « التنقيبية » التي ولدت على أيدي سانت بوف وتين ولانسون في القرن التاسع عشر ، وبولغ فيها الى حد العبث تحت تأثير النزعـــة الالمانية المدعية : نقد وتحقيق النصوص ، دراسة التحريفات الطارئة على النص ، تفسير الأثر الادبي بسيرة حياة الكاتب وبيئته وجيله الأدبي . ولقد مارس هذا الميل دكتاتورية حقيقية في الجامعـة حتى عام ١٩٤٥ ، وأغرى العديد من النقاد غير الجامعيين . واذا كان هذا المنهج قـد بدا عقيماً حين كان منهجاً أوحد ، فلا بد من ان نعترف اليوم ، بعـــد ان استعاد مكانه الحقيقي ، بنتائجه المفيدة . ان هذا « العمل العلمي » يشكل عنصراً ثمينا من عناصر الانطلاق : ان تقرير النص وتحقيق اصوله والظروف الحياتية التاريخية

التي رافقت ابداعه يقدمان معلومات أولية تكمن قيمتها الكبيرة والاساسية في تجنب التأويلات الكاذبة وفي قابليتها لأن تكون اداة رقابة على سائر التأويلات. لكن لا بد ان نضيف الى هـذا بأن عدد الاشخاص الذين انطلقوا من الدراسة « العلميـة » لكاتب من الكتاب ، وعرفوا كيف يخرجون منها وينتقلون من الوقائع الى القيم ، ومن الابحاث التخصيصية الى التأويلات والتركيبات ، لم يتجاوز في مدى خمسين عاماً العشرة . ولقد ظل معظم النقاد ، المأخوذين بتلك المغامرات الشبيهة بمغامرات المخبر الخاص والتي كانت تجسدها « أبحاثهم العلمية » عن جـدة مؤلف معين او عن الساعة التي تناول فيها الشاي مع كاتب معين آخر – هذا اذا ما استثنينا غرامياته وحياته الصميمية – اقول ظل معظم هؤلاء النقاد محصورين في اطار الطرافة « العلمية » والجامعية . ومن هـذه الزاوية تكف « حياة » الكاتب المدروسة على هـذا النحو عن الانتماء الى « الادب » وتصبح لها فائدة السيرة التاريخية مع فرق واحد هو ان « حياة » لوزون [1] أكثر تشويقاً وفائدة من حياة بوالو او شينييه ، وهو انه يصعب تبين الفرق في الفائدة بين حياة سانت بوف وحياة بواب البناية التي كان يقيم فيها .

بيد ان هذا الميل أنتج الكثير من الآثار المثيرة للاهتمام عن سير حيـاة الكتاب ، والتي نالت دوماً تقدير الجمهور الشره الى القصص الطريفـة او المحب للاكتشافات الصغيرة . وينبغي علينا ان ننظر الى رواج هذا المنهج النقدي من خلال اطار التعلق العام بالواقعة الحيية : ان سير حياة فكتور هيغو او موسيه الطريفة ترتبط ، لدى الجمهور ، بحب القصة التاريخية والريبورتاج ، وليس لهـا من علاقة بالأدب اللهم إلا من حيث انه يقدم ذريعة لها .

ومن بين النقاد الكبار الذين اتجهوا هذا الاتجاه وعرفوا كيف يروضونـه ليصلوا الى إعطاء معنى لتأويل الأثر الادبي وحياته ، ينبغي ان نذكر السيدين اندريه بيللي واميل هنريو ، بالاضافة الى قسم كبير من النقد الجامعي .

---

١ ماريشال فرنسي ، لعب دوراً مغامراً في بلاط لويس الرابع عشر ١٦٣٢ - ١٧٢٣ .

لقد كان مطلع القرن العشرين يعارض نقــد لانسون الجامعي بنقد سارسي الدوغمائي ، ونقد جول لوميتر الانطباعي بنقد برونوتيير المنهجي . وقد فقدت هذه الاختلافات معناها . وقد استعاد النقد العالم مكانه كعنصر أساسي لكنه لا يكفي نفسه بنفسه . وقــد تراجعت دوغمائية الذوق امام معنى النسبية والتواضع، بينما أقرت الانطباعية بما هي عليه: رد فعل حساسية من الحساسيات من خلال مقال صحفي . ومع ذلـك فان السيد روبير كامب او السيد مرسيل تيبو يجمعان على نحو لطيف بين الذوق الشخصي المرهف وبين المبادىء . اما الانظمة فقد اختفت نهائياً ، إلا لدى السارتريين او الماركسيين : فلا مجال بعد اليوم إلا للمناهج .

وهذه المناهج بالأصل نادراً ما تكون واضحة للعيان في المقال السريع الذي لا يهدف بعد كل شيء إلا الى الاحاطة بموضوع من المواضيع والكشف عنه . اما الدراسات المطولة ، فانها تقوم اليوم على مذهب تخيري موفق . فهي تلجأ عن طواعية الى كل الطرق لمعالجة الموضوع : ربط الأثر الادبي بصاحبه ، تحديــد مكانه في تطور الموضوعات الادبية ، والاستنجاد عند الحاجة لا بأصوله فحسب بل ايضاً بقراباته ، كما كان يفعل شارل دو بو .

بيد ان هناك سمة لها الغلبة على غيرها: لقد فقد النقد ادعاءه الطفولي الباطل في الشرح . واذا كان يريد ان يسلط الضوء ، فليس ذلـك في بحثه كما في السابق – وبلا جدوى – عن العلة التي يفترض في الاثر الادبي ان يكون معلولاً لها ، بل في محاولته ان يحدد دوماً دلالته ، وهذا أمر عظيم الاختلاف . وهذا معناه ان عليه ان يكتشف في الأثر بواسطة التحليل الداخلي – الذي ينبغي ان تدعمه جميع المناهج الخارجية – خطوط قوته وقيمه الثابتة ، وان يحاول تحديد النقطة المركزية التي يتبلور حولها .

بيد ان الطريقة الاخيرة هذه في تناول الأثر الادبي قابلة للعديد من الاتجاهات: فمن الممكن تصور نقطة الأثر المركزية على انها جمالية ، ولقد بنى ألبير تيبوديه

ورنيه لالو حدسها على نظرة جمالية : فحتى عام ١٩٣٠ كان اهتمام رومانسيتنا الجديدة جمالياً أكثر منه اخلاقياً تحت تأثير كوكتو وجيرودو ودلتيي وموران.

ومن ١٩٣٠ حتى حوالي ١٩٤٦، طرح أدبنا على نفسه، مع مالرو وبرنانوس وكامو وسارتر، مشكلة « الوضع البشري » التي يمكننا ان نصفها بأنها مشكلة ميتافيزيقية واخلاقية . وصار النقد يميل آنذاك الى ان يحيط على هـذا الصعيد برؤية الكتاب المبدعين . ولا يتهيب بيير دو بودايفر في كتابه « تحول الادب » من ان يسأل « ابطاله » (بارّيس ، وجيـد ، ومالرو ...) الحساب عن سلام المطلق الذي يتبنونه في آثارهم وعن المعنى الذي يعطونه للحياة .

ونحن نجد لدى كلود إلسن اهتماماً كبيراً بموقف الكاتب الفكري والاخلاقي. ويهتم اندريه روسو ولوك استانغ بالحياة الروحية. اما كلود مورياك فيخلط سير الإبداع بالاهتمام الذي يريد ان يحدد مكان الكاتب في العالم الاخلاقي .

ويهتم بعض النقاد منذ حوالي خمسة عشر عاماً، وبصورة اوضح أكثر فأكثر، بمشكلة « الابداع » : ولقد حمـل العديد من الاطروحات المقدمة الى السوربون عنوان « الابداع لدى ... » . وهــذه الاطروحات الجامعية تدل على اهتمام متصنع بالافلات من تقاليد دراسة السيرة والتكوين . ويتحدد هذا الميل كلما بنى الناقد دراسته على الأشكال التي يستخدمها المبدع (الاساطير ، الخرافات ، الصور) دون ان يعطيها ايقاعاً اخلاقياً او جمالياً خاصاً . وهذه الأشكال هي عبارة عن « مخططات » من ابـداع الفن تماماً كما ان النور ــ الظلام هو مخطط للابداع الفني لدى رامبراندت . ونحن نضرب هــذا المثال لأنه أسهل الأمثلة وأوضحها. ان هذا المنهج النقدي يكشف في نهاية الأمر عن البنى في الأثر الادبي، او عن الصورة المسيطرة على المؤلف والمألوفـة لديه (هناك دوماً كوكب عقيم لدى سانت ـ اكزوبيري، وكهنة متمرغون في الوحل لدى برنانوس، الخ...). وأكبر مساهمة في هذا المنهج هي بلا ريب مساهمة « اصوات الصمت » لمالرو : وصحيح ان هذا الكتاب يتناول الفنون التشكيلية ، لكنه يبـين لدى الرسام الأشكال التي يبدعها الانسان ضد الابدية . وهـذا المنهج سهل النقل الى دراسة

الآداب وهذا ما فعله السيد غايتان بيكون والسيد اندريه برانكور . ومفهوم « البنية » هذا قابل بالأصل لكل التوسيعات ، وهو يسمح للسيدة ت. إ. ماني وللسيد موريس بلانشو وللسيد جان بويون بتتبع بنية الأثر الادبي الاخلاقية او الفينومينولوجية او الزمنية .

اننا لنتبين اذن بسهولة الطلاق الذي يهدد بالظهور لا بين الكاتب والقارىء فحسب، بل ايضاً بين الناقد والقارىء . ان الاسماء الثلاثة الاخيرة التي ذكرناها هي أسماء النقاد الذين لا يفهمهم احد غير النقاد انفسهم او المجازون في الفلسفة ، وهذا ما يشكل بالأصل جمهوراً ، وجمهوراً مربحاً . وثمة بعض أبحاث جامعية لا تقل عوصاً ، لكنها لا تقل ايضاً فائدة ، وهذا موقف فيه بعض المفارقة لكنه مقبول تماماً . ولنضف فقط انه يصبح من الضروري في مثل هذه الحال القيام بـ « تبسيط » لأعمال هؤلاء المحللين الفلسفيين او هؤلاء الباحثين الجامعيين، وايكال هذه المهمة الى « فئة » اخرى من النقاد .

القِسمُ الثالث

المغامرة الشعرية

وظيفة الشعر

سوف ندهش من ان المظهر الجمالي يبدو وكأنه أهمل ، مع انه كان شديد البروز عام ١٩٢٠ . وهـذا لأن هناك ، الى جانب مغامرة النثر الاخلاقيـة وبالتوازي معها ، مغامرة شعرية هي بالاصل نسخة عن الاولى وقـد نقلت الى ميدان المعرفة .

وليس هناك ، من الشاعر الى الروائي ، خلاف بين الشاغل الجمالي والشاغل الاخلاقي ، بل مجرد فرق في المادة : الافعال والاحداث الانسانية مرتبطة بقصة عند احدهما ، والعالم أجمع الخالي من الاكراهات لدى الآخر . لقد كانت المـادة اللامحدودة المقدمة للشاعر تسمح له بأن يمارس استفزاز المطلق بصورة مجانيـة متعددة الأشكال ، في حين ان مادة الروائي والمسرحي المنسقة والمحدودة كانت ترغمها على الكد في اتجاه واحد. وعلى هذا ، فقد كان العالم الشعري يبدو مختلطاً بمجانية جمالية . وإذا كان جيرودو او كوكتو يتابعان بالنثر محاولة للمعرفـة الشعرية ، واذا كان الادب، مدفوعاً برغبة في اعادة النظر كان يمكن ان تمر دون ان تلمح ، يوجه الاتهام الى الاخلاق العامة المشتركة ، فان هذه الحقيقة الواقعة قد أضافت الى ذلك الانطباع انطباعاً آخر بأن الاسلوب المسمى بالحديث كان يقوم على قيم جماليـة خالصة ، مزدرياً كل شاغل آخر ، ويشكل « انتصار الادب الخالص [١] » ، أي متعة مجانية مستمدة من التلاعب بإحساسات وانفعالات لهـا قيمتها في حد ذاتها . وهذه هي ايضاً اطروحة السيد بندا في «فرنسا البيزنطية»،

---

(١) عنوان فرعي لكتاب جوليان بندا : « فرنسا البيزنطية » .

بالرغم من ان هذا الكتاب ظهر عام ١٩٤٤ ، الاطروحة القائلة ان خطأ عصرنا يكمن في انه يريد « ان تكمن قيمة الادب في التعبير اللفظي لا غير، بعيداً عن كل اهتمام بتلاؤمه مع الواقع [١] » .

لقد أصبح هذا التفسير بالجمالية بالياً اليوم ، حيث اتضح ان الممارسة الشعرية كانت بحثاً عن معرفة سرية ، وان القصة كانت استفهاماً اخلاقياً . وصحيح ان كلتيهما تشهدان على ارادة لاعقلية، واحدة في توطيد الصلة بين الانسان والمطلق، لكنها ارادة رومانطيقية أكثر منها بيزنطية .

●

اذا كانت فكرة « النوع الادبي » المميزة لعصور انتظام العالم الانساني ، قد اختفت تقريباً في عصرنا ، غير انها ما تزال قائمة ، تحت شكل اختلاف في النية والاسلوب من خلال التمييز البسيط للغاية بين النثر وبين الشعر . وسواء أأفلت البيت من مصطلحات العروض الشكلية ، أم تلقى النثر على العكس صفات « شعرية »، فثمة حقيقة واقعة ما تزال قائمة : ان النثر، وان كان ساطعاً متنافراً، يظل مكوناً من تسلسل في الأفكار او الاحداث او الحوار في حين ان هذا التسلسل ليس جوهرياً بالنسبة الى الشعر . وعلى هذا فالتمييز يظل محتماً وان كان معناه يختلف عما كان عليه قبل قرن من الزمن .

حتى عام ١٨٨٠ ، كان النثر والشعر خاضعين كلاهما لمنطق النحو ، وكان الشعر يفترق عن النثر بضوابط الوزن والايقاع والقافية . كان التمييز اذن شكلياً ، ونحن نعلم تمام العلم انه يمكننا ان نصفّ نثر شاتوبريان في أبيات حرة، كما نستطيع ان نحول أشعار لاهارب الى نثر مسهب. ولهذا تكلم الناس عن « النثر الشعري » مما يبين انهم كانوا يشكون في ان تمايز الانواع الشكلي كاذب ، وان الشعر يتحدد بالاحرى بحرارة معينة وبارتفاع معين في الجرس .

---

(١) جوليان بندا - فرنسا البيزنطية - ص ١١٦

لقد بات التمايز الشكلي غير وارد عملياً اليوم . فقد فقد الشعر في العديد من الحالات الايقاع والوزن والقافية ، بل فقد أحياناً الحرارة. كما تحرر بوجه خاص من المنطق الخطابي .

لكنه ، بهذه السمة الاخيرة على وجه التحديد، يتميز من جديد عن «النثر». وبالفعل ، قــد يحدث للرواية او للدراسة او للمسرحية ان تحاول هي الاخرى الافلات من المنطق والتسلسل ، كما هو شأن نصوص بيشيت المسرحيـة وبعض المؤلفات المغرقة في النزعة اللفظية، لكنها لم تثر الاهتمام بشكل عام، لأنها تخلت بذلك عن الجزء الاهم من مواضيعها الممكنة : المواضيع السردية .

لهذا يظل هناك ، حتى بعد تحرر الشعر تحرراً كاملاً، نوعان أدبيان : النوع الذي يحافظ على حب المنطق في سرد الأفكار او عرضها ، والنوع الذي يرفضه: باختصار ، النثر والشعر . ونحن نرى الى أي حد تختلف المقاييس بهذا المعنى عن المقاييس التي كانت سائدة قبل مئة عام . ولنضف ان هذا المنطق غالباً ما يقبل به « النثر » على كره منه : فقد جرت محاولات كثيرة لتفتيت تكوين الرواية التأريخي بل لتفتيت وحدة الجملة [1] ، على طريقة الروائيين الاميركيين . واذا كانت جمل جيرودو وجوليان غراك تخضع للنحو التقليدي ، إلا ان اصطدامات صورها وكلماتها وتأليفها العام تضفي عليها طابعاً « شعرياً » .

على هذا ، فان استخدام منطق النحو هو الذي يميز اليوم – من حيث المظهر الشكلي على الاقل – النثر من الشعر . ان الشعر هو اللغة التي تضحي ان كثيراً وإن قليلاً بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية والتقاءاتها ، والنثر هو اللغة التي لا يفقد فيها النحو حقوقه: « كان المنطق الدارج يمثل في نظر مالارميه الابتذال، والمتوقع، وما هو مفكر به بدل ان يكون هو المفكر . كان يشم السحر والخطأ والفلاظة الخطابية من خلال الاندفاع المستقيم لمحاكمة من المحاكمات العقلية . كان يحس انه لا يستطيع ان يكون على حق إلا عن طريق حدوس مقتضبة ، وان

(١) « وقف التنفيذ » لجان بول سارتر .

سبب احد هذه الحدوس لا يستمر في جاره ، تماماً كما ان قالب جملة من الجمل لا يصلح لأن يستخدم استخداماً دقيقاً لجملة اخرى [1] » .

لكن قد يقال انه ما يزال في أيامنا هذه شعر تقليدي ، يشتمل على قافية وايقاع ومنطق . صحيح . لكنه يظل عرضياً (بمقدار ما استهلكه كوكتو وآراغون) او اصطلاحياً : ما من احد سيزعم ان مثل هذا الشعر قد أنتج في في الثلاثين سنة الاخيرة آثاراً مدهشة سوى القصائد التي ينظمها نائب مدير ناحية عن الحقول . ولا نكاد نجد أسماء باقية من المدرسة التقليدية ، اللهم إلا اسم آنا دي نواي .

ان مثل هذا الاعراض عن المنطق الخطابي لا يمكن ان يثير الدهشة . ان حب المنطق يخص ساكن عالم متناسق ، يخص الانسان الذي يعيش في حضن بشرية لها يقينها ، بشرية اذا ما وجدت امامها أسراراً او فظاعات ، أنستها بسرعة . اما من يعيش في عالم غير مأمون يصعب تحديده إلا بالمشكلات التي يطرحها، فانه يرتاب في المنطق ولا يسيء استغلاله . انه يقبل بأن الاستغناء عنه امام بعض الظروف ، امام خطر يتطلب شجاعة أكثر مما يتطلب احتراساً ، لهو ضربة ينبغي ان يجازف بها .

وبالفعل ، ان العمل الشعري المعاصر لهو رهان متجدد ابداً : المخاطرة بالتعبير بواسطة اللغة البشرية عن انفعال او حقيقة لم تخلق اللغة البشرية للتعبير عنها . ذلك ان قاعدة اللعب في العصر الحديث هي التالية : انما الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه . وبذلك يصبح الشعر مخاتلة ، تمرداً ، نضالاً ضد اللغة .

ان الشاعر الحديث لا يرى فائدة من ان يعبر بالشعر عما يمكن ان يقوله بالنثر : العواطف العامة ، والاوصاف الصحيحة ، والسرد الدقيق والطريف . انه يريد للشعر ان يقول ما يمكنه وحده ان يقوله ، أي ما يستعصي على منطق اللغة الدارجة . ولن ندهش البتة اذا لم نجد في آثاره مثل هذا الميل .

---

(١) ألبير تيبوديه ـ تأملات في النقد ص ١٣١

قد نتساءل عندئذ عم يطمح الشعر الى قوله، اذا كان يرفض مواضيعه التقليدية. انه يتطلع في الواقع الى مـــا لا يمكن تحديده، لا الى تلك الافكار والمفاهيم والعواطف الاعتيادية التي حددها منطقنا. وعلى هذا فلا يمكننا ان نهتم به وان نتذوقه الا اذا قبلنا بالاهتمام بما لا يمكن تحديده.

قد يقال: هذا قانون قاسٍ ومبدأ عويص. بيد ان هذا القانون وهـذا المبدأ يظلان قابلين للتفسير: فقد كانت قروننا الاربعة الماضية بنزعتها الانسانية والكلاسيكية، القرون التي أنتجت الشعر الذي كيّف ذوقنا بواسطة المنتخبات المدرسية كانت تعيش في عالم تجتاحه، يقيناً، الحروب والمظـالم والمجاعات، لكنه كان عالماً يزعم العقل فيه انه يحدد كل شيء وينظم كل شيء. واذا ما تبقى سر في ذلك العالم، كان الدين يتكفل به. ولم يكن الشعر، في ذلـك الكون المؤنسن، إلا لغة اكثر زخرفة تهدف الى ان تصف بمزيد من الخيال او النبـل ما كان يمكن وصفه بالنثر ايضاً. كان الحس العام السليم يوجـه النثر والشعر على حد سواء، ذلك انهم كانوا لا يتصورون شيئاً له قيمته خارجاً عنه.

ولقد شاهدنا بعضاً من افلاسات الحس السليم: كان كل شيء فيـه ينبىء عن توحيد الكرة الارضية في القرن العشرين، وكان على خطأ. كان يتكهن عن ثقة بتغلغل عقل جديد ناضج الى البنى السياسية والحكومية، وكان على خطأ. بل ان ادعاءه العقلاني نفسـه قد اتضح فشله، إذ مـا من شيء يعارض الحس السليم كالرؤيـــة العقلانية المتطرفة للكون، هذه الرؤية التي تقدمها الصيغ الموثوقة، المحددة، الصحيحة، للنظريات الكوانتية او النسبية. امـا من يثورون على القصائد «التي لا معنى لهـــا»، فلنذكرهم بان عقلهم وخيالهم يتمردان ايضاً غريزيـاً ضد فكرة خط مستقيم هو في الوقت نفسه منحنٍ، او ضد فكرة جزئية هي في الوقت نفسه موجة.

بيد انه ينبغي ألا نغفل عن فرق معين بين عبث الفيزيقـا الحديثة الظاهري وعبث الشعر: ان معادلات الفيزيقا التي تصدم الحس السليم تملك منطقـاً باطناً ورياضيات، وهي قابلة علاوة على ذلك للتحقيق التجريبي. امـا القصائد التي

تريد ان تسلمنا « مطلقاً » غريباً عن الحس السليم فهي قــد توحي بهذا المنطق الباطني ، كما قد تبدو ايضاً مجانية .

بيد ان التقارب الفج الذي أقمناه هنا بين رؤيتين للعالم، روية الفيزيقا ورؤية الشعر ، يفسح المجال لفهم الطابع البالغ الخصوصية لشعر عصرنا . ففي كلتــا الحالتين ، نجد انفسنا امام قفزة خارج المفاهيم القائمة التي كانت تتجاوب الى ابعد مدى مع طبيعة عقلنا : كانت لنا فكرة فطرية عن الخط المستقيم ثم كشف لنا آنشتاين انه غير موجود . كنا نحب ان تكون القصيدة وصفاً لمــا كنا معتادين على رؤيته وعلى الاحساس به ، مع شيء من المحسنات البديعية والطرافة : وهــا هي تريد ان تجعل من نفسها كشفاً عما لم نره مم نحس به قط .

لقد وجدنا بالاصل الانقلاب نفسه في الالتزام الرئيسي للنثر : فقد كان في القرون الماضية حكاية لحبكة قصصية متحركة في عالم مستقر ، فأصبح في عصرنا حكاية لمغامرة في عالم متحرك .

لكن النثر ظل سرداً منطقياً ، تسلسلاً . وتظل المغامرة التي يصفها مغامرة سلوك انساني ، ولهذا السبب يطرح مشكلة اخلاقية . اما الشعر فليس سرداً . انه لا يراهن على سلوك او رأي ، بل على مجرد احتكاك مباشر مع العالم . لهذا فهو مغامرة معرفة .

●

« ان الشعر هو التعبير باللغة البشرية وقــد أرجعت الى ايقاعها الاساسي ، ايقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود [1] » . ان هذا التعريف الذي قدمه مالارميه عام ١٨٨٦ يأخذ بعين الاعتبار مغامرة شعرية معينة يبدو انها ولدت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما تزال مستمرة الى يومنا هذا . وفي ذلـك العام نفسه ، ١٨٨٦ ، كان « بيان الرمزية » لمورياس يؤكد ان مواضيع الشعر ، من صور وأفكار وعواطف ، ليست إلا « الظواهر المحسوسة الهادفة الى تمثيل تجانساتها

(١) جواب لمالارميه مأخوذ من تحقيق لمجلة « فوغ » عام ١٨٨٦ .

الحرية مع الأفكار الاولية [1] » .

واذا كنا نريد تعريفاً لشعر خاص بعصرنا ، ينبغي ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل ولا في الاختفـاء التدريجي لضوابط البيت ، بل في وظيفة الممارسة الشعرية . ان هـذه الممارسة ترفض السرد ، او الوصف ، او حتى استفزاز العواطف والتأمل ، لتجعل من نفسها بحثاً عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم ، كما تجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم وحتى الفلسفة . اذن فالشعر الحديث مبني على اعتقاد ، الاعتقاد بأن مثل تلك الحقيقة الخفية موجودة . وهذه سمة يشترك فيها مع الدين ، ولهذا اضاف مالارميه : « انه يضفي اصالة على اقامتنا ويشكل المهمة الروحية الوحيدة » .

ينبغي اذن على الانسان ان يؤمن ليكون شاعراً ، وان يؤمن بعالم مجهول . لقد أمكن للشعر في العصور السابقة ان يريد نفسه زخرفة للعالم الذي تمكن معرفته ، وغالباً ما اكتفى بمهمة بديعية او غنائية ، وكان يميـل الى التجميل والتصعيد ، ان لم يكن الى التطهير والبلورة ، بيد انه كان يتطلع الى ان يكون موضوعه الحقائق المشتركة : المشاهد الطبيعية ، والعواطف . لكنه لا يزعم الآن انه يمثل ، تحت شكل محبب ، فخم او مرهف ، ما تستطيع عينا كل انسان ان تراياه ، بل يزعم انه يكتشف ما لم تستطع نظرتنا التي جعلها الروتين حسيرة ان تثقبه . انه يصبو الى ان يكون وحياً ، ولهذا كان له الحق في ان يكون غامضاً ، متردداً ، لامنطقياً ، ولا يستطيع ان يستخلص أي فائدة من المصطلحات الشكلية ، لحاجته على العكس الى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ .

ان مثل هذا الطموح يخص تلك الرومانسية الجديدة التي تكمن سمتها الرئيسية في التطلع الى خارج النظام المشترك الشائع . وكما ان النثر متوتر بشكل عام بجهد متأمل في الوضع البشري يحرره من الوصف السيكولوجي او الاجتماعي ، كذلك فان الشعر لا يسعى الى تجميل الحس السليم المشترك بين جميع البشر ، بل الى التغلغل في أسرار العالم المعجز ، الفائق الطبيعة ، والفائق الواقعية . وعلى هـذا

(١) مورياس ـ بيان الرمزية ـ الفيغارو ـ ١٨ ايلول ١٨٨٦ .

فقد وجد ليحير ، شأنه شأن النثر الروائي : ان دراساتنا المدرسية تعلمنا تقدير التحليل السيكولوجي والوصف الطريف ، ورواياتنا تهملها لتطرح مشكلات المصير . لقد كونت ذوقنا الشعري نصوص كان الشعر يفهم فيها على انه زينة وتجسيم للحيـــاة ، وشعرنا يرفض هذه الوظيفة ليجعل من نفسه كشفاً عن عالم مجهول .

وبهذا المعنى ، واذا عرفنا الشعر على هذا النحو ، يتضح لنا ان الشكل يمحي امام النية . وهناك نصوص نثرية تمثل محاولة شعرية ، اذا كان هدفها اقامة علاقة بين حساسيتنا او خيالنا ، وبين بعض قوانين الكون وايقاعاته التي تهملها ملاحظتنا العامية او العلمية . هذا هو وضع نثر جيرودو وجوليان غراك . بل ان « روايات » كروايات كوكتو او « مستنقعات » دومينيك رولان ، تجـد نفسها بسبب منطقهـا « الشعري » أي المرتبط بالمدهش والغريب ، عند التخوم الفاصلة بين النثر والشعر ، وذلك بمقدار ما توحي بعالم مجهول خلف الرؤيـة العادية للأشياء ...

الاصول السرية

لكن هذا « العالم المجهول » مبهم وغير محدد ، وهـذا لنفس السبب الذي يبقى من اجله مجهولاً . وقد نستطيع تحديده وتعريفه اذا ما عانقنا عن قرب مفهوم « الفائق الواقعية » لدى السورياليين[1] ، اذا ما حاولنا ان نتتبع مغامرة رامبو ، اذا ما درسنا حدود الشعر والموسيقى او حدود الشعر والصلاة كما فعل ماريتان او الاب بريمون . ومن الممكن ايضاً ان نبحث عن القاسم المشترك بين مختلف الاتجاهات الشعرية الجديدة .

لكن ثمة طريقاً للتعريف أكثر وضوحاً: ألا هو ان نُرجع اصل ذلك الاعتقاد المميز – والمشترك بين جميع الشعراء المحدثين – الى حقيقة سرية تكون موضوع الشعر . وهذا الاصل هو بالفعل محدد تمام التحديد .

اننا نراجع بشكل عام ولادة الشعر الحديث [2] الى بودلير . وفي تلك الفترة ذاتها تقريباً يظهر ثلاثة من أنبياء الدين الجديد : رامبو ، بودلـير ، مالارميه . ومن الممكن بعد ذلك ان نعتبر عام ١٨٨٦ بداية تاريخ الرمزية ، تلك الحركة الواسعة التي تضم قائمـــة كاملة من الشعراء الذين لم يكن أي منهم من مستوى عبقرية كبيرة ، والتي احتجبت فيهـا قدرة الشعر الكشافـــة تحت حجاب الموسيقية ، واللفظة النادرة ، والتلاشيات . وفي الفترة التي تمسك فيهـا فاليري وكلوديل من جديد بالأمثولة الرمزية كأستاذين ، لكن مع شيء من الاعتدال ،

---

(١) من المعروف ان الترجمة الحرفية للفظة « سوريالية » هي « ما فوق الواقعية » . المترجم

(٢) مرسيل ريمون – من بودلير الى الرمزية – ومؤلفات التاريخ الادبي عن الحقبة نفسها .

بأبولينير الى الداداثيين والسورياليين والشعر المعاصر .

ان هذا المخطط ليس خاطئاً البتة ، لكنه يجعل من الانبياء الثلاثة بداية مطلقة (واحياناً مع إضافة لوتريامون اليهم) . وهكذا نشعر ان بضعة رجال قد اكتشفوا ، حوالي عام ١٨٧٠ ، ان الشعر لا يكمن في البيت ، أو في الغنائية أو في الطرافة ، بل في « إشراق » لحمته استفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق ...

والحال ان اولئك الانبياء الثلاثة قد ظهروا في عصر عاقل حكيم ، عصر بورجوازي صغير اكثر منه بورجوازياً، عصر المذهب الوضعي والمذهب الواقعي في ميدان النثر ، وعصر لوكونت دي ليل في الشعر ، ثم عصر سولي - برودوم وفرنسوا كوبيه ..

واذا كان الشعر « الحديث » ايماناً بعالم مجهول ، فلا شيء يفسر ظهور هذا لدى ثلاثة أو أربعة من مؤسسي الدين - ولا شيء على الأخص كان يسمح آنذاك بتحديد هذا الايمان .

والواقع ان هذا الايمان قديم للغاية ، ولقد كان القرن التاسع عشر كله مشبعاً به . إن أصل عالم شعرائنا المدهش هو نفس أصل عالم المتصوفين . وبالفعل كانت قد انتشرت في آواخر القرن الثامن عشر شيعة كبيرة الأهمية في المانيا هي شيعة « الاشراقيين » . ونحن نجد في اصولها الأولية فكرة الاتصال بالأرواح ، ومذهب الأدريين ، والسيمائيين [1] ، واتباع « وردة الصليب » [2] ، أي أن الاصول الحقيقية ترغمنا على الرجوع الى ينابيع الانسانية، مروراً بدين الأسرار، المعارض في اليونان لدين أبولون [3] ، ومروراً بأورفيوس ، وبالتقاليد غير

---

(١) نسبة الى السيمياء أي علم تحويل المعادن الى ذهب وبخاصة علم البحث عن الحجر الفلسفي .

(٢) اسم شيعة من شيع الاشراقيين في ألمانيا اخذت اسمها من اسم جمعية سرية في العصور الوسطى .

(٣) اله النور عند اليونان . المترجم

الرسمية لليهودية . ان المذهب الإشراقي يمثل نقطة الاتصال المناسبة لأنه يفسر ، من جهة أولى ، شعرنا الراهن من خلال المذاهب الرومـــانطيقية ، ويتصل من جهة ثانية اتصالاً لا انقطاع فيه بكل التقاليد السرية ، في الماضي [1] .

ان فكرة وجود تقاليد سرية و« مريدين » – على هامش دين رسمي ، وفوق الأفكار التي تُدرس للجميع – موجودة في جميع الحضارات التي سبقت حضارتنا ، وقد انتشرت من جديد في القرن الثامن عشر كنتيجة لضعف المسيحية . ان المذهب الاشراقي يعلمنا ان العالم المنظور ليس إلا صورة لعالم سري ، تجهله العلوم والفلسفات والاديان العلنية التي لا تدرس ولا تكشف إلا العالم المنظور مباشرة. وبين هذين العالمين توجد « مراسلات ». والمريد هو الذي يعرفها ويستطيع ، عند الحاجة ، ان يستفيد منها ليكتسب قدرات .

اننا نتعرف ، في هذا التعريف الذي تعمدنا ان يكون عاماً جداً ، السيمياء ورامبو والشعر الراهن والتصوف الراهن. يقيناً ، ان السوريالية تحتقر التصوف ، وآثار رامبو غير مبنية على مذهب « وردة الصليب » . لكن هنـاك أكثر من قاسم مشترك بين العناصر ، فهناك ، الى جانب القيم المتباينة ، تقاليد مشتركة بقيت على قيد الحياة ، وهي ترافق بالأصل على ما يبدو مولد الانسانيــة ومولد كل حضارة .

وهذه التقاليد المتناثرة ، المتبددة ، المتعددة الاشكال (لنفكر بالسيمائيين ، وبالمتطهرين [2] ، وبشعراء التروبادور [3] ، وبالاتصال بالارواح) ، تجد في نهاية القرن الثامن عشر « عقدة » ومركزاً للإشعاع في المذهب الاشراقي الالماني . ان هذا المذهب لم يكن مجرد شيعة ، ذلك ان انتشاره كان واسعاً. فقد ذاع

---

(١) اوغست فيات : « الينابيع السرية للرومانسية » .

(٢) شيعة من شيع الهراطقة في العصر الوسيط ، لاقت اضطهاداً كبيراً .

(٣) هم الشعراء الجوالون في العصر الوسيط ممن تأثروا بشكل خاص بالشعر العربي الاندلسي الغنائي .

المترجم

في المانيا لبلتج الرومانسية الالمانيـــة [1] التي تشتمل ، مع نوفاليس وشليغل وشاميسو وكلايست وبرنتـانو وهوفمان ، على الشعر الحديث [2] كله . وأعيد اكتشافه في فرنسا على يد جيرودو اولاً (تحت تأثير شارل آدلر) ، ثم على يـد السورياليين [3] ، وأخيراً على يد جوليـان غراك (« هروب غامض » و « قصر آرغول ») .

وفي القرن الثامن عشر انتقل المذهب الاشراقي الى فرنسا عن طريق المحافل الماسونية التي كان لها ، في نهاية ذلك القرن ، دور تصوفي أكثر منه سياسياً . كان ذلك العصر عصر ميسمر [4] وغاغليو سترو [5] ، وعصر كازوت [6] ايضاً . وفي ما بعد سار في هذا الاتجاه نوديه [7] ونرفال .

وبالفعل ، إن المبدأ البسيط القائل إن عالم الحس المشترك ليس إلا الوجـه المرئي لعالم سري يمكن ان تكشف عنه « مراسلات » لا يستطيع قراءتها إلا العارفون والمريدون وحدهم ، أقول إن هذا المبدأ كان يشكل موضوعاً شائعاً في العصر الرومانطيقي الفرنسي والعصر السابق للرومانطيقية لا يقل شيوعاً عن عن الغنائية العاطفية . ولو كان دُرس دراسة أوسع ، لبدا مولد الشعر الحديث

---

(١) انظر كتاب البير بيغان البالغ الاهمية « الروح الرومانطيقية والحلم » ، والعدد الخاص من مجلة « دفاتر الجنوب » : « الرومانطيقية الالمانية » .

(٢) تحت شكل الأساطير الى حد كبير .

(٣) انظر كتاب لورنس لوساج «جان جيرودو والسوريالية والمثل الاعلى الجرماني الرومانطيقي» حتى تتبين قرابة جيرودو من السوريالية بعامل من تأثر مشترك .

(٤) فريدريك ميسمر : طبيب الماني مؤسس نظرية المغناطيسية الحيوانية (١٧٣٣-١٨١٥) .

(٥) طبيب ايطالي مشعوذ . كان من أتباع علوم التنجيم ومن رواد الماسونية (١٧٤٣-١٧٩٥) .

(٦) جاك كازوت : اديب فرنسي ، مؤلف قصة « الشيطان العاشق » ، اعدم بالمقصلة عام ١٧٩٢ .

(٧) شارل نوديه: اديب فرنسي ، كانت امسياته تضم الكتاب الرومانطيقيين. (١٧٨٠-١٨٤٤) .
المترجم

واضحاً كل الوضوح .

لكننا لم نعرف من ذلك العصر إلا منتخبات مدرسية متزمتة بل مخصية . إن « الشيطان العاشق » لكازوت يعادل فعلاً « جوسلان » للامرتين ، وقصص نوديه أفضل بما لا يقاس من « عبودية وعظمة عسكرية » [١] ، أو من «الخامس من آذار » [٢] ، و « رحلة الى الشرق » لنرفال أكثر صفاء واحسن كتابة الى حد لامتناه من أسفار شاتوبريان ، لكن هذه النصوص مستبعدة من المنتخبات ومن المدرسة لسبب يشرفها على كل حال ، ذلك انها قد تثير الفكر وتبعث فيه البلبلة . لقد قُلصت الرومانسية ، بحكمة كبيرة ، الى « بحيرة » لامرتين والرواية التاريخية ، الى « هرناني » و « موت الذئب »[٣] ، بالإضافة الى «ليالي» موسيه . وقد يكون وراء هذا التشويه سبب تربوي ، لكن هذا التحفظ المدرسي العاقل يمنع طالب البكالوريا من ان يرى في الرومانسية المصادر الاولى للشعر الحديث ، ومن ان يعرف تكوين هذا الشعر ومنشأه ، ومن ان يتآلف معه تدريجياً عن طريق المؤلفين المدرسيين انفسهم .

وبالفعل ، لقد استعاد نرفال على سبيل المثال مكانته . ومن السهل اصلاً ان نكلشف لديه تلك « المراسلات » التي كانت وراء مجد بودلير ورامبو . أوَ لم يتعرض بلزاك هو الآخر ، وبشكل بالغ العمق ، لتأثير المذهب الاشراقي الصوفي ، وهيغو نفسه ، الذي لا تطلعنا المنتخبات إلا على اسلوبه الأول ، قد لا يكون قابلاً للتفسير ، في الجزء الثاني والأهم من آثاره ، عن غير طريق مذهب الاتصال بالأرواح ومذهب الأدريين . ولنفكر ، علاوة على ذلك ، بالجذب الذي مارسته « أديان باريس الصغيرة » بعد حقبة وجيزة على باربي دوريفيلي او على هويسمان . . .

أما ان العالم المرئي هو الوجه الغامض للعالم الواقعي والسري ، المضيء تارة والمظلم طوراً ، فتلك هي الفكرة الأساسية بشكل مجمل في الفكر الرومانطيقي :

---

(١) مجموعة قصص لألفريد دي فيني عن الحياة في الجندية .

(٢) رواية تاريخية لفيني أيضاً .

(٣) قصيدة مشهورة لفيني أيضاً .

المترجم

فالا تريد الرومانسية ، من حيث التعريف ، ان تتجاوز مستوى النظام الانساني بوقوفها خارج النظام العام المشترك ؟ ان هـــذه الفكرة الأساسية بالنسبة الى الرومانسية الالمانية ، تعوم بلا انقطاع على سطح الرومانسية الفرنسية ، لكن يعترضها ويعرقلها ميل الفرنسيين الطبيعي الى العقلنة . وهكذا نزل رومانطيقيونا التقليديون بحس الطبيعة الى مستوى الانفعال البسيط ، وبحس القدر الى مستوى ما هو ميكانيكي مسرحي . ويكفي في مثل هــذه الحال ان يوجد نقاد وأساتذة حتى يفصّلوا منتخبات ناقصة ويبعدوا أم الكتاب والنصوص ، ملقين بذلك حجاباً على الاستمرارية في تطور الشعر بين نهاية القرن الثامن عشر وبين عصرنا ، ومقلدين بودلير ورامبو ومالارميه ولوتريامون راية الرواد . في حـين ان هؤلاء كانوا يتبعون في الواقع تقاليد معينة .

لكن هذه التقاليد ظلت – ومن حيث التعريف – خفية ان كثيراً وان قليلاً . فبعامل أي صدفة أمكنها عام ١٨٧٠ ان تنفجر وان تسيطر على الشعر – طليعته على الاقل – مع سبق مقداره نصف قرن من الزمن على مجموع الادب؟ لقد كان يكفي لذلك ان تنقطع صلة الشاعر بالحيـــاة الجماعية كنتيجة لقيام الامبراطورية الثانية والنظام الاخلاقي ثم « العصر الجميل » لمنعطف القرن . اذ لما أصبح الشاعر على الهامش ، وكف عن ان يكون مدفوعاً ، كما كان طوال ثلاثة قرون ، الى ان يقوم بالاستعراضات ، وينظم الاحتفالات ، ويزخرف ، طوّر نفسه في طريقه الخاصة والشخصية ، او على الاقل في الطريق المغرية : أعني بها تحويل الشعر الى تقنية خاصة ، التقنية التي تتطلع الى الكشف عن الوجه الخفي، المدهش او الصوفي، للأشياء. وكانت نتيجة تلك الايام كما يقول فاليري : « عزل الشعر نهائياً عن كل ماهية اخرى غير الشعر ذاته (١) » .

●

ان عودة الشعر هذه الى النقاء ليست البتة مذهب الفن للفن ، وليست ايضاً

---

(١) بول فاليري ـ مقدمة « معرفة الإلهة » ـ عام ١٩٢٠ .

البحث ، كما ظن البعض ذلك وصرح به في غالب الاحيان ، عن قيمة جمالية خالصة ، عن جمال لا يبالي بكل ما هو ليس ذاته . ان كلمة « جمالية » ستبدو هنا ملتبسة ، ذلك ان الشعر انما ينشد حقيقة ، واقعاً ، كشفاً . واذا كانت هذه المفاهيم قد خلطت بقيمة « جمالية » ، فهذا لأنها مستقلة عن عالم الحياة العملي وغريبة عنه كما كان شأن « جمال » الشعر الجمالي السابق للمرحلة الرافائيلية. لكن ليست المسألة هنا إلا مسألة التقاء ومصادفة ، ذلك ان الشعر المعاصر لا يريد ان يخلق موضوعاً فنياً ، جوهرة بهية ، بل يسعى الى الكشف عن مجهول .

انه محدد بإيمان ، شبيه الى حد بعيد بإيمان الصوفيين . ان الصوفي يقبل من حيث التعريف بأنه يوجد فوق العالم المشترك الذي يعيش فيه البشر واقع أصعب منالاً وبلوغاً هو الله أو الاقتراب من الله ، وبأن الحياة الروحية تسمح بالدخول اليه أو باستشفافه . ان الشاعر يقبل بأن مثل هذا الواقع الخفي موجود ـ دون ان يكون بالضرورة الله أو إله مذهب من المذاهب . إن مثل هذا الايمان ينبغي ان يكون له ، على هامش الدين ، أصل ديني هو في الواقع التقاليد السرية التي نشرتها الإشراقية والرومانسية في الحساسية الأدبية ، بطريقة مبهمة وواسعة للغاية في آن واحد . وهكذا تظهر وتختفي بلا انقطاع في القرن التاسع عشر فكرة وجود وجه سري للعالم ، دون ان تتجمد هذه الفكرة في مذهب من المذاهب . كما انها ظلت خاصة بشيع محدودة يأخذ عنها شاعر كنرفال أو هيغو ، وظلت بحاجة الى كنيسة تقيم فيها .

وهذه « الكنيسة » ستجدها رويداً رويداً في الشعر الذي لن تغزوه إلا بعد ستين عاماً ، والذي ستقدم له قانونه ووظيفته وتعريفه ، فاقدة هي نفسها عن طريق هذا الامتداد وهذا التجسد كل أثر من آثار نسبها الإشراقي التابع لبدعة « وردة الصليب » .

رؤية ما يخفيه عنا من العالم الروتين والعادة ، والكشف عن الوجه الخفي للكون ، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية ، وبالتالي استعمال لغة ومجموعة من التداعيات السرية : هذه هي المهمة والامتياز اللذان سيأخذهما

الشعر على عاتقه بعد قرون كلاسيكية أربعة كاملة كان قد وقف فيها نفسه على زخرفة العالم المشترك ، أو على ان يكون « إكليلاً » لجولي [1] ، أو تصعيداً للعواطف . ويزعم الشعر ، بقدر ما لا يريد ان يكون إلا ذاته ، يزعم انه يكشف النقاب عن حقيقة تخصه وحده : حقيقة العالم الذي لا نعرف كيف نراه والذي يعلمنا الشاعر ان نراه .

ذلك ان الرؤية الدارجة فقيرة وضيقة بشكل لا يقبل نقاشاً . ان عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العملية تمنعنا من رؤية الواقع كما هو . اننا نرى الشجرة على انها الثالثة قبل موقف الاوتوبيس ، والحصاة على انها عقبة في درب . والحال ان الشجرة ليست في الواقع ذلك الوتد ، ولا الحصاة تلك الكبوة : فالبستاني والسيكولوجي يمنحانهما بدورهما انتباهاً معيناً ومغايراً تماماً . ان الشاعر هو الذي يبحث لهما عن معنى ، هو الذي لا يكتفي بالمعنى ، الكبير النفع في الحياة الدارجة أصلاً ، الذي يسبغه الروتين الانساني على الاشياء أو الكائنات أو العالم. ان دوره هو ان يعطيهما معنى آخر ، أو على الأقل ان يوقظنا ويعدنا للدهشة .

اننا نستعمل الاشياء عادة بشيء من اللامبالاة ، ذلك لأننا لا نرى إلا قيمتها « النفعية » . لكن براك وضع في رسومه تفاحات لم تخلق لتؤكل ، وفرنسيس بونج وضع في شعره زهرة ميموزا لم تخلق لأصيص .

هذا ما آل اليه التعريف المعاصر للفنان بشكل عام ، التعريف الذي يجعل من الفن ترياق الروتين : لهذا ينبغي كي يكون الأثر ذا قيمة ان تكف التفاحات التي رسمها براك أو الميموزا التي وصفها بونج عن ان تشبه التفاحات التي لا نقدر منها إلا ما يمسنا مباشرة والميموزا التي نضعها في اصيص فوق قطعة اثاث ، لتصبح موضوعات غريبة لا نعرف ماذا نفعل بها ونبحث لها عن معنى .

ذلك انه ينبغي ان نلاحظ ، ونحن نسخر سخرية تقليدية من ذلك الطيب القلب ، برناردان دي سان بيير ، الذي كان يزعم ان العناية الالهية اعطت

---

(١) قصائد نظمت في مديح جولي مدام دانجين ، ابنة مدام دي رامبويه ، شبه فيها الشعراء كل فضيلة من فضائلها بزهرة . ومن مجموع هذه الازهار كان « الاكليل » . المترجم

البطيخة اضلاعاً كي يمكن تقطيعها الى شطائر واكلها مع أفراد الاسرة ، أقول ينبغي ان نلاحظ اننا نقبل لاشعورياً بأن الميموزا قد خلقت لتزيين بيوتنـــا ، والتفاحة لتؤكل . وهذا ما يظهر لنا ان طريقتنا ، لكونها اعتيادية أي قائمة على الحس السليم ، سخيفة وضيقة الى ابعد الحدود ، وانها تقوم على مواضعات نافعة لكن زائلة . ذلك ان للتفاحة وللميموزا واقعها الخاص : وبراك وبونج يبرران نفسها بتذكيرنا به .

وحين اخذ الفن والشعر هذه الوظيفة على عاتقها ، انفصلا نهائياً عن الحس السليم ، بعد ان أصبح دورهما هو ايقاظنا وتحريرنا من الحس السليم الضيق .

وآنذاك لم يعد بمقدورهما إلا ان يكونا مخيبين مثبطين : أفلا يصبح واجبهما في مثل هذه الحال ان يخيبا طرقنا المعتادة في الرؤية ؟ وبالأصل، إن النثر يخيب في الوقت نفسه روتيناً أدبياً معيناً ، سيكولوجياً أو اخلاقياً ، ويخيب روتين خيالنا بالذات . كذلك يزعم الشعر انه يعارض العلاقات التي نقيمها بين الاشياء والكلمـــات ، وانه يجعلنا نستشف علاقات ما كنا لنشك ولو بجرد شك في وجودهـــا .

ان الشعر يرفع ، ضد الرؤية والخيال الروتينيين ، عالماً لا غور له ، وأفقه هو على وجه التحديد كل ما نهمله . ان الحياة تحبسنا، بعامل الانسجام والاختيارات والموانع التي تتطلبها ، في عالم ضيق يريد الشعر ان ينقذنا منه .

ومن المحتم في مثل هذه الحال ان يفاجئنا الشعر . لكنه لا ينشد وقع المفاجأة لذاته ، ولا حباً صبيانياً منه للصدم ، بل لأن هذا الواقع ضروري له كي يعلمنـــا ان نرى كما لا نرى عادة . وعلى هذا فانه سيكون بحاجة الى تحالفات غير متوقعة بين الكلمات (من الرمزية الى السوريالية) ، والى قصص ومغامرات لا تجري البتة كما كان متوقعاً لها ان تجري (كوكتو) ، بل في غالب الاحيان الى موضوع غير محدد بله غير متلاحم !

« اذا ما صادفت جملة أثارت حفيظتك ، فانني وضعتها هنا ، لا لتكون

حجراً تتعثر به ، بل كعلامة خطر كما تلاحظ مسيري [1] » .

والشعر لا يحقق هذا التطور عن وعي وعن تعمد دوماً. فهو لا يعي باستمرار مبدأه ـ السرية ـ ولا يطبقه بحزم. وليس جميع الشعراء بإشراقيين او متصوفين. انهم مأخوذون فقط ، بشكل غامض لكن مستمر ، بمبدأ معين ـ مبدأ الكشف عن مظهر العالم السري ـ لا يرجعون الى منشئه ، بل قد يكونون أحياناً جاهلين بهذا المنشأ ، وهم بالتالي لا يخدمونه إلا على نحو تقريبي ، فيشوهونه كما يحلو لهم وحسب المعنى الذين يريدون . وعلى هـــذا ، وبالرغم من ان « الرمزية » هي من حيث المبدأ البحث عن « رموز » او « مراسلات » تربط العالم السري بالعالم المنظور ، فان معظم الشعراء الذين يدعون انهم من هذه المدرسة يكتفون بتسجيل احساسات نادرة ، لا كاشفة ، ويغرقون غالب الاحيان في رنينها الجمالي دون ان يأخذوا بعين الاعتبار الدلالة السحرية التي كان ينبغي ان تكون لتلك الاحساسات حسب مذهبهم . ان نهضة الرمزية ، المرتبطة بالرسم التكعيبي ، التي تمت على يد أبولينير وماكس جاكوب ، تولد هي الاخرى شعراً يقف عند جماليـــة ما هو ظريف ، أي ما يسمى عادة « نزوات الخيال » ، دون ان تقلده قيمة الكشف .

وعلى هذا فان المبدأ الذي يقود تطور الشعر بالذات يظل خفياً : انه مبدأ مستمر لكنه نادراً ما يكون مسيطراً وواعياً إلا لدى السورياليين. وهذا راجع الى انه ليس « أدبياً » البتة ، انما إشراقي وصوفي . انه لا ينتج البتة اثراً أدبياً ، بل ممارسة او بحثاً او كشفاً . واذا ما طبق بحذافـــيره ، فانه سيكون مبدأ متصوف من المتصوفة او لاهوتي من اللاهوتيـــين ، لا مبدأ أديب من الادباء . وهكذا ، وبقدر ما يميل الشاعر الى ان يظل كاتباً ، فانـــه يخون الالهام الذي يحركه ، وبدلاً من ان يقود هذا الالهام الى نهايته التي هي الغوص في المطلق غير القابل للفهم ، يستخدمه لإنتاج عمل « جمـــالي » ، مرتضياً بذلك ان ينتزع الاعجاب ، ان يصدم ، ان يسلي ، او ان يثـــير الاهتمام ، عن طريق مشتقات محاولته : لذة الندرة ، سحر اللامتوقع ، وهم الحرية ، إحساس اللعب .

---

(١) جان كوكتو ـ نهر البوتوماك ـ ص ٥٢

المغامرة الشعرية

مدها وجزرها

(تاريخ الشعر الحديث)

يمثل تطور الشعر الحديث سلسلة من الموجات، كل جيل وكل ثورة فيها يلقيان بنفسهما في وجـه المطلق ثم يتحطمان ويتبددان ، دون ان يعطيا على ما يبدو ، باستثناء بعض الآثار الأساسية التي تشير الى ذروة الموجة ، إلا ذريعـــة لتجديد « النزوة » الشعرية والخيال الجمالي. ثم تصعد موجة اخرى من جديد من الاصول السرية العميقة . . .

ان الشعر ، اذ يخوض على هـذا النحو في طريق المعرفة المدهشة والسحرية ، يصادف عقبة : إبهام المطلق الذي يتطلع إليه هذا الشعر . يقيناً ، ان الشاعر يستطيع ان يرضى بمذهب الانغلاق والإبهام وألا يخشى عدم الفهم ، وهو بذلك لا يقترف غلطة . لكنه يجـد نفسه من جديد امام سور : فالاتصال بالمطلق لا يمكن ان يكون شاملاً ، ومشروع التفكير والاحساس خارج روتينيات الانسانية لا بد ان تكون له حدود. وهي حدود قد يحاول الشاعر ان يرجعها الى الخلف، ويمكن ان تبدو ، من خلال استفزاز الشاعر الباحث عن المطلق، النقطة القصوى التي يتفجر عندها كل شيء ويتكشف . لكن هذا الفعل اليائس التائه اللامفهوم الذي يقع عند نهاية شوط الشاعر لم يجد قط في الواقع إلا الفراغ في القفزة النهائية، شأن فعل المتصوف الذي يود في هذه الحياة الاتحاد التام بالله : « كان ثمة خطر

أكثر خداعاً واكثر عمقا ينتظر اولئك الرواد، خطر ملتحم بمحاولتهم، متصل بمبدأ فنهم بالذات. وكانوا يجازفون بنسيان نصيحة نوفاليس: «ان نحلم وألا نحلم في آن واحد: في هذا التركيب تكمن عملية العبقرية». كانوا يحرمون أنفسهم، بنفيهم جميع القيم المشتركة، وبإشاحتهم عن الواقع سعياً وراء ما يسميه بودلير «ما فوق الطبيعة»، أقول كانوا يحرمون أنفسهم من كل عنصر رقابة لتوجيه ابتكارهم واكتشافهم وللحكم عليه. وهكذا كانوا يجعلون مهمتهم سهلة أكثر مما ينبغي ... او صعبة أكثر مما ينبغي. سهلة أكثر مما ينبغي، لأن ذكاءهم، كما يقول جاك ريفيير بخصوص الشعراء الرمزيين: «يمضي فوراً الى نهاية الشوط، ولا يلقى مقاومة في الأشياء التي يبتكرها، بل ينساب من خلالها. ولا شيء يمنعهم من «ثقب سقف اللوحة» شأن مهرج بانفيل، ولا شيء يحميهم من غرور نزواتهم الملطخة برموز هشة... لا شيء من ذلك باستثناء وساوسهم وحذاقتهم. وعلى هذا، وحين يكونون موسوسين وحاذقين للغاية، كما كان شأن مالارميه، فانهم يسلمون قيادهم لصعوبات تغذي نفسها بنفسها لتقودهم الى نعومات بيزنطية بعض الشيء (...) او الى التأمل الأزلي في الصفحة البيضاء، رمز النقاء والفشل. ومن يريد ان يفهم ادب عصرنا الفرنسي، فعليه ان يحاول، في رأينا، ان يفسر قبل كل شيء، كيف ان اعظم معاصرينا، كلوديل وبروست وفاليري، قد تملصوا من الاخطار التي أتينا على ذكرها [1]».

ان هذه الصفحة العبقرية المكتوبة ببراعة استاذ جامعي تبين مشكلات الشعر الحديث واخطاره. لقد انطلق هذا الشعر وراء الكشف عن المطلق في إثر رامبو، في حين انه لم يكن بوسعه ان يذهب الى ابعد مما ذهب اليه رامبو في ذلك الطريق. ان تاريخ هذا الموقف الشعري والصوفي، ومعناه، وآفاقه اخيراً، لا تمثل اذن صورة تغلغل تدريجي في المجهول. والواقع ان كل شاعر أو كل جيل كان يعاود، منذ رامبو، المغامرة نفسها، مع الاخطار نفسها، بل مع الحدود نفسها اذا كانت المغامرة قد بلغت اقصى حدودها.

---

(١) رنيه دي ميير - المجلة الرومانطيقية - كانون الاول ١٩٣٨.

وهذه الواقعة تفسر أن كل حركة شعرية جديدة تلقي بنفسها نحو « ما لا يمكن معرفته » ، لكنها سرعان ما تسقط وتتبدد في آثار أقل طموحاً . والمهم هو ما تستخلصه من هذه التجربة وما يغذي رأسمالها المشترك ، المهم هو قياس تواجه الانسان والسر ، المهم هو ذلك الأثر الذي يخلفه الصراع .

•

من الرواد الى الرمزية الزخرفية

كان الرواد و « الانبياء » ، رامبو وبودلير ومالارميه ، قد قرروا المبادىء ، منذ البداية . والواقع انه لم يضف شيء الى هذه المبادىء في ما بعد ، وهذا أمر قابل للتفسير ، لأن ظهورها لم يكن يعني البتة مولد شعر جديد ، كما قيل بسذاجة ، بل يعني فقط انتصاره : نهاية الصراع القديم السحيق العهد بين الشعر السحري والشعر الدنيوي ، بين الميل الى جعل الشعر كشفاً عن عالم جديد والميل الى اتخاذه زخرفة بلاغية لعالم مشترك خاضع للقوانين الاجتماعية المعهودة .

فالهلوسة قد فرضت نفسها مع رامبو على انها مادة الممارسة الشعرية بالذات ، تماماً كما ان الصدمات والحركات هي مادة الميكانيك : « لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة ، وكنت أرى بوضوح كبير مسجداً مكان مصنع ، مدرسة طبول يتولى شؤونها ملائكة ، عربات على دروب السماء ، صالوناً في قاع بحيرة (...) . وقد انتهى بي الامر الى اعتبار فوضى فكري مقدسة [1] » . ويريد مالارميه هو الآخر ، وبصورة اكثر منهجية ، وعن طريق التأمل اكثر مما عن طريق الإشراق والسطوع ، ان يهدم المظاهر بتحويله العالم الى عالم هلوسة ، بكشفه عن « هويات سرية بواسطة اصطفاف ثنائي ينآ كل الاشياء باسم نقاء ابدي [2] » .

واذا ما قبلنا بادعاء الشعر هذا ، ادعاء بأنه يسلمنا ، متجاوزاً المظاهر ، الحقيقة السرية لشيء من الاشياء او للعالم اجمع ، فلا بد ان تبتعد اللغة عن معناها ،

---

(١) رامبو : « سيمياء الكلمة » .

(٢) مالارميه - رسالة الى فييلي - غريفان - ٨ آب ١٨٩١ .

ذلك ان المعنى الذي تتخذه عادة لا يفضي إلا الى رؤى الروتين العامية : « ما الفائدة من تحويل واقعة طبيعية الى تلاشيها الذاتي الاهتزازي وفق قانون الكلام، اذا لم يكن المقصود ان ينبثق من ذلك الجوهر المحض ، بدون ان نواجه مشقة تذكر قريب أو عيني [١] » . واذا أردنا ان نترجم هذه العبارة ترجمة حرفية الى اللغة الدارجة، نقول: هذه الطريقة الشعرية قد تبدو غريبة (« ما الفائدة؟ »). انها تصف موضوعاً ما (« واقعة طبيعية ») . لكنها بدلا من ان تذكره ، من ان تسميه بالكلمات المألوفة ، كما تفعل اللغة العادية ، فانها « تحوله » . وهي اذ تصفه بطريقة غير معتادة (بحيث لا يفهم القارىء ولا يتعرف من اول وهلة) ، فانها تلغي الصورة المألوفة والاصطلاحية التي نكوّنها عنه وتلاشيها (« التلاشي الاهتزازي ») : تلاشٍ ظاهر للعيان يفسر عدم فهم القارىء . ويأسف مالارميه في الوقت نفسه على انه مضطر ايضاً الى استخدام « قانون الكلام » ، حين يريد ان يعطي صورة جديدة ، غريبة ، لا يمكن تخيلها ، عن الموضوع . لكن ما الفائدة من هذا كله ؟ ان « تنبثق » من هذا الوصف المعاكس لاستعمالات اللغة ، « الصورة الجوهرية » للموضوع: فقد يتاح لنا الحظ ، حين لا نراه كما نراه عادة، ان نراه كما هو حقاً . وقد لخص جيرودو ، ببساطة اكبر ، هذا الفرق بين اللغة الاستعمالية واللغة الشعرية : « ثمة فرق كبير بين اللغة الادبية المؤلفة من الإشارات ، وبين اللغة العادية المؤلفة من الدلالات [٢] » .

واذا كان للشعر مثل هذا الهدف ، فإنه يكف عن ان يكون زخرفة محببة . وتصبح له نية أكثر تزمتاً من الفلسفة نفسها . ويخلق عالماً يريد ان يكون العالم الحقيقي ، فهو لهذا السبب عالم محير مخيب : « كل حركة في مثل هذا العالم ، حيث ينحفر اللامتناهي في كل مكان وفي كل لحظة ، تصبح بدورها تعبيراً عن الحياة اللامتناهية » [٣] . ومالارميه ورامبو كافيان لتفسير الشعر الحديث كله ، ومفتاحهما هو المفتاح الذي اعطاه لوك استانغ في عام ١٩٤٣ لكتابه « دعوة الى

(١) مالارميه ـ المؤلفات ـ ص ٣٦٨ .

(٢) جيرودو ـ مقابلة مع اندريه روسو ـ مجلة كانديد ـ ٢٢ اذار ١٩٣٩ .

(٣) اندريه دوتيل ـ رامبو والتمرد الحديث ـ ص ٢٣٢ .

الشعر » : « الكشف عن علاقات جديدة بين الاشياء » (١) .

اننا نعرف ان بعضاً من قرائنا ، ذلك اننا نكتب هنا للجميع ، سيرفضون ان يفقد الشعر كل سحر سهل كي يزعم انه يوحي بالعالم كما تراه الملائكة وكما لا تستطيع عقولنا ان تتخيله .

وليسوا هم الوحيدين الذين يصدر عنهم رد فعل كهذا : ففي تاريخ الشعر الحديث ، تلا ظهور الملائكة السود ، بودلير ورامبو ومالارميه ، ظهور ... الرمزية ، أي تلك المدرسة الشعرية التي تدعي انها تصف ما لا يمكن التعبير عنه ، لكن عن طريق السحر والاغراء واثارة الاعجاب .

ان وصف اللامرئي ، أي وصف الوجه اللاإنساني للاشياء والعالم ، لهو محاولة قاسية ومتزمتة معاً : وهذه المحاولة تشكل الدوار الذي يدفع بالشعر الى الأمام ، لكن ثمة شعراً ساحراً وفيراً قد ازدهر « على الهامش » . فجيل ١٨٨٠ – ١٨٩٠ ، العظيم الغنى بالشعراء ، فهم هذه النية فهماً أقل ميتافيزيقية : فالشعراء الرمزيون المرهفون يريدون بالفعل ان يعبروا عما تعجز اللغة عن التعبير عنه . لكن لم يعد المطلق هو مطلبهم ، بل هم ينشدون فقط نعومة الانفعالات والاحساسات وغناها : ان فييلي ـ غريفان ، ورينييه ، وسامان ، وغيل ، وستوارت مريل ، ليسوا مغامرين ميتافيزيقيين ، بل هم اختصاصيون في علم الجمال. وارادة الشعر هذه في ان يكون التعبير عما تسكت اللغة الدارجة عنه ، يترجمها هؤلاء الشعراء عن طريق العناية بالظلال والفروق ، دون ان يستبعدوا الطرافة :

المدينة الصغيرة بلا ضجيج

ترقد بعمق في الليل

على مصباح الشارع القديم المتفصن

---

(١) لوك استانغ ـ دعوة الى الشعر ـ ص ٦٩ .

يحتضر غاز بائس !
لكن القمر الذي يبزغ على حين غرة
يجعل المنازل البيضاء
تسطع بنور لجيني

الليل الدافىء يروح عن نفسه عبر اشجار الكستناء ...
الليل المتأخر ما يزال يعوم فيه شيء من الضوء
كل شيء حالك ومقفر في الشوارع القديمة .
يا نفسي ، استندي الى الجسر الحجري القديم
وتنشقي رائحة النهر الشذية [١] .

أوَ لم يكن مالارميه نفسه يسمح احياناً بمثل هذا التأويل التصويري الطريف والعاطفي الخالص للظمأ الى المطلق ، حين لم يكن يرى فيه « إلا ما هو أكثر الأشياء مباشرة وأكثرها مشاكلة للواقع في اللقطة الشعرية ، اجل ، حين يسمح الكلام ، بعد ان يكون قد سبح من جديد في منبعه الذي يظل حديث عدة كائنات في ما بينها ، حين يسمح لهذه الكائنات بأن تقيم في ما بينها اتصالاً صميماً صادقاً وبأن تتناقل الاحلام والانفعالات ، بدلاً من ان يستسلم لمناجاة القصيدة العادية [٢] » .

الصميمية ، الحلم ، الانفعالات : هذا ما أحلته الرمزية محل هلوسات الانبياء . وبذلك استسلم الشعر للمعنى المشترك . وأكثر ما هنالك انه يتوجه الى الانفعالات النادرة . والواقع ان ترفه وجرأته انصبا بشكل خاص على الابحاث المتعلقة بالمفردات . وسرعان ما تصبح الرمزية شعراً حريمياً : « إن روحي أميرة في ثوب الاستعراض ... » ، ولقد قدمت « استعراضاً » بدورها ، شأنها شأن كل شعر يريد ان ينتزع الاعجاب ، متناسية اصولها الصوفية ، ساقطة في السهولة والبشاشة

(١) البير سامان ـ ليلة قروية ـ في « عربة الذهب » .
(٢) مالارميه ـ رسالة الى فييلي غريفان ـ ١٨٨٨ .

والتلميح حتى أنتجت « تشربات الرطوبة » لآدوريه فلوبيت .

وهكذا سقط شعر المؤسسين « الميتافيزيقي » الى مستوى موجة من المشاعر المرهفة الزخرفية، او موجة من الشعراء « الظريفين » ، ذلك ان الرمزية لم تنتج في نهاية الأمر إلا دفقة من الايقاعات والاغاني .

لست كاتباً . انا الشاعر الذي
يغني – عجباً ! أباطل غنائي بلا فن ؟
انني عندما أستمع اليه أسحر ألمي .

اني أكتب كلمات للمتعة ، وأغنيها .
آه ! لست أدري . ان موجة الكلمات الصغيرة المتلاحقة
تطفق بالضحك إذ تريد ان تبكي [١] .

●

الجيل الرمزي الحقيقي :
كلوديل ، فاليري ، جيرودو ، بروست

« لقد قام الرمزيون بالعمل الجاحد « الجدير بالثواب »
ثم جاء جيل جيد وكلوديل وبروست » .
(« كلمات جيرودو » ، ذكرها فريدريك لوفيفر في
« ساعة مع ... » . السلسلة الاولى – ص ٨ : ١ .

بيد ان الرمزية لم تكن غير مجدية ، ولم تكن قد ماتت . فلقد أنتجت أربعة شعراء ، شعراء الرمزية الحقيقيين : كلوديل ، فاليري ، بروست ، جيرودو . وهذه الأسماء قد تدهش. ومع ذلك ألم يعش هؤلاء الرجال الاربعة كل مراهقتهم في جو الشعر الرمزي المتاخر ،أو َلم يحققوا في آثارهم نية الرمزية : توطيدالعلاقة بين الرمز والموضوع ؟ ان عالم كلوديل الغنائي يتجاوب مع جميع التعاريف

---

(١) بول فور – المغامرة الابدية – ص ٧٩٦ – ١٩١٢ .

الرمزية : ايقاع حر ، مرن ، رحب ، مستعد لمعانقة كل شيء ؛ وتلاعب مستمر بالاشارات والرموز ؛ ورغبة في ربط كل ما يحدث في العالم بروابط سرية لهـا دلالاتها . ولقد بدأ كلوديل بالأصل بالكتابة عندما كانت « الرمزيـة » على وشك الموت .

وفاليري هو أيضاً ذاك الذي حمل الشعلة من جديد : فلقد كان العصر الرمزي بظمإه المغشوش الى المطلق يتوتر بما يشبه الفضول تجاه لعب عقـل الانسان وحساسيته . كان ذلك العصر يسعى الى معرفة ما اذا كان الفكر قادراً على بلوغ طبيعة الأشياء الحقيقية ، وما اذا كان الانفعال يستطيـع ، وهو يعبر عن نفسه ، ان يكون اداة معرفة . لقد استطاع فاليري ، الذي أطل على الحياة الشعرية في زمن مالارميه ، والذي توصل الى النجاح بعد خمسة وعشرين عاماً في قلب القرن العشرين ، استطاع ان يطور الناحية الذهنية في الرمزية . إن كل آثاره تقوم على اللعب الشعري للفكر : « ان كل عمل فكري ليس إلا إفرازاً يتحرر بواسطته وعلى طريقته من نوبات كبريائه أو يأسه أو شرهه او سأمه ، او من فضوله القلق او من الغرور الذي يدفع به الى التظاهر بفضائل لا يملكها : الحزم ، الطهارة ، اليقين ، السيطرة على الذات [1] » . ومع فاليري فرضت الرمزية شكلاً خاصاً من أشكالها : البحث عما هو فريد لا يمكن التعبير عنه ، عما هو كامن وراء شره الانسان التخيلي والفكري. وكما ان الرمزيين حاولوا ان يوسعوا الشعر عن طريق الموسيقى ، وسعه فاليري بأن ربطه بنشاطات مبدعة اخرى للفكر الانساني كالهندسة المعمارية او الرقص . وهو يقول عـن الراقص ، وعن الشاعر ايضاً : « لكن كم يناضل ضد الفكر ! ألا ترون انـه يريد ان ينافس روحه سرعـة وتنوعاً ؟ انه غيور الى حد غريب للغاية من تلك الحرية ومن تلـك القدرة على الحضور في كل مكان الى حد يعتقد معه انه يمتلك الفكر !... ويقيناً ، ان الموضوع الأوحد الدائم للروح هو ما هو غير موجود : ما كان ، ما لم يعد كائناً ،

(١) بول فاليري ـ فاوستي ـ ص ٢٢٣ .

ما سيكون ، ما لما يكن بعد ، ما هو ممكن، ما هو مستحيل : هذا هو موضوع الروح ، وليس البتة ، البتة ، ما هو كائن [1] » .

ان تأمل العالم ليس بالنسبة الى فاليري إلا مناسبة لدراسة عمل الفكر على ذاته : « ان الفكر لا يستبعد بمثل هذه السهولة لغزاً من الألغاز . والروح لا يعاودها الهدوء بمثل البساطة التي يعود بها الى البحر (...) . فمهما تنفست بلذة ، ومهما تركت انظاري تتمتع بجمالات المدى الساطعة ، فانني اظل أحس باني أسير فكرة من الافكار [2] » . وهكذا ظهر مطلق معين من خلال الرمزية ، ففاليري يسلط الضوء على ذلك القلق الذي كانت الرمزية تتكتم عنه ، وعلى وسواس الفراغ الذي يحمله العقل في ثناياه ، وعلى لعب الانعكاسات بين الفكر والعالم .

اما مرسيل بروست فيعبر عن نية اخرى للرمزية ، وهي نية واضحة للعيان : التعبير عما لا يمكن التعبير عنه في الحياة الداخلية ، في الذكرى ، في الانفعالات وانعكاساتها . لقد كان الرمزيون ، في رغبتهم في تسجيل اللون الفارق لما لن يشاهده الانسان مرتين وفي حاجتهم الى الصميمية الانفعالية - المتممة للصميمية الذهنية لدى فاليري - كانوا « يبحثون عن الزمن الضائع » . ولقد تمت استعادة هذا الزمن بعد خمسة وعشرين عاماً من موت الرمزية .

ويبدو من المستغرب ان يمثل جيرودو بين من ارتفعوا بالرمزية الى مستوى النضج ، يبدو هذا مستغرباً لأن جيرودو بدأ يعرف النجاح بعد عام ١٩٢٠ واصبح وجهاً باريسياً بعد عام ١٩٣٠ . هذا مع ان الاسلوب الاصيل لجيرودو قد تكون على أيدي الرومانطيقيين الألمان الذين كانوا يشتملون على كل ما كان الجيل الصغير المسكين ، الرمزي المزعوم ، يبحث عنه بلا جدوى ، ولا يجده نظراً الى جهله بأي لغة اجنبية . هذا مع ان جيرودو اطل على الحياة الادبية شأن كلوديل ، في الوقت الذي راحت تأفل فيه الرمزية الاولى . هذا مع ان

---

(١) بول فاليري - الروح والرقص - ص ٦١ .

(٢) بول فاليري - اوبالينوس او المهندس - ص ١٦٤ .

رواية جيرودو بشكل خاص ، هي شكل الرواية الوحيد الذي يتجاوب مع رمزية ۱۸۹۰ ، تلك الرواية القائمة عـــلى علاقات كونية بين الاشياء ، على التقاربات « الرمزية » و«الشعرية » على « مراسلات » سرية ، عـلى فن متلألىء هو على وجه التحديد الفن الذي طالب به بيان ۱۸۸٦ . ومسرحه نفسه - من « إنتر ميزو » عام ۱۹۳۳ الى « مجنونة شايو » بعد الحرب العالمية الثانية - هو النجاح الذي يتجاوب مع ما فشل مسرح ميترلينك في تحقيقه .

ان هذه التواريخ تدلل على حقيقة واقعة : ألا هي ان ادباء ۱۸۸٦ ما كانوا ناضجين بما فيه الكفاية ليلبوا النداء الذي اطلقه بيان الرمزية . ان هذا النداء لم يلب إلا بعد اربعين عاماً يوم تم تكريس كلوديل وفاليري وجيرودو وبروست في الوقت الذي نسي فيه الجمهور صفتهم الاصلية ورأى فيهم « مجددين » نظراً الى ظمإه الى أدب يعالج مواضيع الساعة الراهنة . ولهذا كان علينا ان نتوقف، في هذا الجرد للقرن العشرين، عند الجيل الرمزي الزائف لعام ۱۸۸٦،لأن الجيل الرمزي الحقيقي هو جيل اربعة من اكبر كتاب القرن العشرين .

•

التكعيبية وابولينير والشعراء « الظرفاء »

اذا كان القرن العشرون قد انجز حوالي عام ۱۹۲۰ مـــا كانت وعدت به حركة ۱۸۸٦ الشعرية ، إلا ان مـد وجزر شعر المطلق كان لا بد ان يستمرا فبين ۱۹۰۰ و ۱۹۱۰ تم خلق التكعيبية في الرسم على ايدي جماعة مؤلفة من رسامين وشعراء على حد سواء، كان زعماؤها ابولينير وبيكاسو وماكس جاكوب. ولقد اعادوا الى الشعر في الوقت نفسه تلك الرغبـة في اختراق المظاهر للوصول الى واقع كان قد بهت على يد الرمزية الاولى .

واصبح الشعر من جديد مع ابولينير كشفاً ، أي بعد ثلاثين أو أربعين عاماً من بودلير ورامبو ومالارميه . وكانت النظرية هي نفسها ، لكن أقـل عنفاً ، فهي تولي اولاً العالم الخارجي اهتماماً كبيراً ، والشاعر « لا يحتقر أي حركة من

حركات الطبيعة ، وفكره ينشد الكشف في ارحب الانظمة واصعبها منالاً : الجوع والنجوم والمحيطات والأمم ، كما ينشده في الوقائع الاكثر بساطة ظاهرياً : يد تنقب في جيب ، عود ثقاب يشتعل بالاحتكاك ، صراخ حيوانات ، رائحة البساتين بعد المطر ، شعلة لهيب تولد في الموقد » [1] . ان سيطرة الشاعر على الواقع ـ الواقع الذي هو أبعد ما يكون عن المعرفة والذي يظل مجهولاً من قبل انسان العامة ـ تتحدد ، وتحددها يعلن عن ميلاد تقنية السورياليين. التقنية القائمة على التقاط كل شيء من احداث العالم الصغيرة التي هي اعظمها دلالة ، وعلى التوجه ايضاً الى اللاشعور :

يا أعماق الشعور
سننقب فيك غداً
ومن يدري اي كائنات حية
ستبرز من هذه الهاويات
مع عوالم كاملة [2] .

ان ثمة صلة وصل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي هي الخيال : « لما كان أغنى الميادين ، وأقلها معرفة ، الميدان اللامتناهي مداه ، هو الخيال ، لذلك فليس من المدهش ان يكون اسم الشاعر قد وقف بشكل خاص على من يبحثون عن أفراح جديدة ، على من يمسحون مساحات شاسعة خيالية [3] » .

لكن المشكلة تظل هي هي بالنسبة الى المغامرة الشعرية التي هي مغامرة عصرنا : فأي تضامن تتمتع به هذه المساحات الخيالية حتى وان خارج الحس المشترك ؟ ان ماكس جاكوب وابولينير وريفيردي يحددونها ، لكن ههنا أيضاً ينتظرهم السقوط ، وذلك في اللحظة التي يبلغ فيها شاعر المطلق الفراغ فلا تعود

(١) غيوم ابولينير ـ الفكر الجديد .
(٢) غيوم ابولينير ـ التلال .
(٣) غيوم ابولينير ـ الفكر الجديد .

تحمله أجنحته . ولا يبقى لنا من ابولينير كشفه بقدر ما يبقى لنا منه موسيقيته
وايقاعه وتعلقه بالقصيدة الشعبية :

ما أبطأ الحياة
وما أعنف الرجاء

قلبي ورأسي يفرغان
السماء كلها تنساب من خلالهما
يا قلباً لا يفعمه شيء
ما العمل لأكون سعيداً
كطفل صغير طيب [1] .

انه ليس المطلق ، بل هو خير فن لشاعر جوال . ان ابولينير لا يدخل من جديد على الشعر الذي يحطم المظاهر ليغتصب بكارة ما هو جوهري ، لا يدخل عليه من جديد الحس المشترك كله ، بل عاطفية مطهرة .

وسوف تتعرض الحركة « التكعيبية » الى مصير الحركة « الرمزية » نفسها : فلقد انطلقت في إثر المطلق ، ثم تخلت عنه بالتنازلات . ومن هذه الجماعة تخرج فئة كاملة من الشعراء تقبل بأن تنتزع الاعجاب أكثر مما تريد ان تخيب وتثبط . وكما حدث للرمزية ، أصبحت الغلبـــة في النهاية لـ « الظرفاء » : فالسخرية والطلاوة والطرافة تحل محل الكشف عن عوالم جديدة تقف بعيداً عن متناول الانسان . ولقـــد استسلم فاليري لاربو واندريه سالمون وبيير ماك أورلان وفرنسيس كاركو ودورجوليس وتوليه الى نزوة تبدأ من الشعر المرهف لتنتهي بالطرافة الشرسة . لقد كانت العصابة « التكعيبية » تحريرية ، ومكنت جميع هؤلاء الكتاب من الاحتكاك بقانون الشعر الحديث ، أي بارادة الكشف عما لا يستطيع الانسان ان يعرفـه . ثم ذهب كل في سبيله وقد طهره شبابه ، لكن بدلاً من ان يضيع – مرة اخرى – في السماوات الرامبوية ، طفق يتغنى على

(١) غيوم ابولينير – اغنية اللاعبوب .

طريقته بما يشعر به جميع البشر . وقانون الشعر القديم يثقل على قانونه الجديد: فالشاعر الذي يسعى الى الكشف ُيرغم أحياناً – ولو من قبل ذاته – على ان ينتزع الاعجاب ويفتن ويغني. انه يتحرر من الشعر الهادف الى انتزاع الاعجاب بواسطة نظريات عن الشعر الهادف الى الخروج من العالم البشري، ثم يعود الى مفاتن الفيلة المشتركة ، ربمـــا مع لحن جديد في نشيده . ولقد خرج من الرابطة التي كانت تجمع بين بيكاسو وابولينير شعراء تروبادور، يحبون الإضحاك والمغامرة، كما خرج من البيان الرمزي شعراء وجدانيون وشعراء لم يتجاوز عملهم تأليف الاغاني . ولقد ظهر لدى البعض ميل الى الايقاعات الحديثة ، الى تتبع طرقات العالم ، الى تنسيق الاصوات النشاز التي ترسلها الحضارة الحديثة ، وكان هذا الانحراف بداية تشتت « المدرسة » وتبددها . وذلك بينما كان جول رومان وجماعته يغنون الحياة الشمولية ، وبول موران وبليز ساندرار يغنيان الارض :

ألا فلنجرؤ ونثر الضجيج
فكل شيء حركة لون انفجار نور
الحياة تزهر عند نوافذ الشمس
التي تضيع في فمي .
انني لناضج
وأسقط نصف شفاف في الشارع (١)

●

الانطلاقة السوريالية

لقد تضخمت موجـة الظمأ الميتافيزيقي واصطدمت بصخور الشطآن ، ثم تسطحت . ومرة اخرى يبدأ كل شيء بالمطلق وينتهي بالاغاني .
لقد صعدت ، بعد الحرب العالميـة الاولى ، موجة جديدة ، صعدت عالياً

(١) بليز سندرار - في الزوايا الخمس - في « ١٩ قصيدة مطاطية » .

جداً ، وتحطمها على صخور الشاطىء لما ينته بعد .

ولقد تأخرت في فرض نفسها . ففي عام ١٩١٩ وفي الأعوام التاليات ، لم تكن الدادائية ثم السوريالية إلا تظاهرات طليعية بعد. كانت الحياة الأدبية في مرحلة « هضم » ما هو موجود . كانت تكرس فاليري وتطوبه ، وتكتشف بروست وكلوديل . وكانت تدور في مياه الشعر الهادئة ، الشعر الذي كان قد أصبح رسمياً ، كانت تدور المعركة الصغيرة حول « الشعر الصافي » التي قادها هنري بريمون و ج. روايير : كانت هناك رغبـــة في ان يكمن سر سحري في موسيقية بعض الأشعار . فراسين حين كتب :

ابنة مينوس وفازيفاي

حقق ، عن طريق تلاعب أصوات الحروف ، وإن بصورة غير مفهومـــة و « إلهية » ، حقق نوعاً من سحر ترخيمي وروحي .

لكنهم نسوا أن ما من معاصر لراسين قد اكتشف سحر هذا البيت الذي لا تستطيع غير آذاننا نحن المحدثين ان تلتقط عذوبته . وسرعان مـــا أمكن إخراج نسخ اخرى من القالب نفسه :

ابن زوغرافوس وكوستانتشيكو ...

ولو توفر مزيد من الجرأة لتم اكتشاف المذهب اللفظي قبل ثلاثين عاماً ..

لكن المسألة لم تعد ان تكون مسألة مثقفين يتلهون بإضفاء صفة شرعية على اكتشافات شعرية ضئيلة قاصرة .

لقد كانت الدادائية والسوريالية قفزة جديدة نحو المطلق ، القفزة الثالثة . واذا ما استثنينا والدهما الروحي « جاري » ، فقد كان لهما جـــد سالف : « مستقبلية » مارينيتي التي بدأت في فرنسا وايطاليا بين ١٩٠٩ و ١٩١٥ . لقد اعلنت هذه المستقبلية ، بفظاظة ونزعة تبسيطية بالغة حكمتا عليهـــا بالفشل السريع ، عن الارادة السوريالية في الخضوع للموضوع . كانت تريد « من خلال الاشياء الحرة ودوافع النزوات ، ان تفحص تنفس وحساسية وغرائز المعادن والحجارة والخشب الخ... وأن تحل وسواس الطبيعة الغنائي محل سيكولوجية

الانسان التي باتت مستهلكة . احذروا من إضفاء عواطف انسانيـة على المادة ، لكن وجهوا اهتمامكم نحو اندفاعاتها المتباينة المتمايزة الاتجاهات ، نحو ما فيها من قوى انضغاط وتمدد ، وانسجام وانحلال ، نحو هجمات جموع جزيئاتهـا أو نحو دوامات الكتروناتها . إن عليكم ألا تصوروا مآسي المادة المؤنسنة »[1] . إن من يقرأ هذا الكلام يخيل اليه انه اعلان عن فرنسيس بونج . لكن تطبيق نظرية مارينيتي لم ينتج إلا قصائد صبيانيـة كتلك القصيدة التي ينتشي فيهـا من طيران طائرة :

في اعلى الاعالي ! في خضم السماء ! ها أنذا استند
الى قوانين الهواء المطاطية . آه ! آه !
معلقاً عمودياً فوق المدينة
بفوضاها اللابدة ،
ومنازلها المصطفة كمفروشات خدومة [2] .

ان هذا النص يمكن ان يكون مثالاً على المسافة الفاصلة بين كل نظرية عـن شعر المعرفة المطلقة وبين تطبيقها .

لقد تشكلت اول جماعة دادائية في سويسرا أثناء الحرب من تزارا وبيكابيا وايلوار. وكان هدفها ان تحرر الشعر – وهذه الكلمة موجودة في جميع البيانات الشعرية منذ ثلاثة آلاف عام – من آخر رقابات الحس السليم : « لما كان دادا لا يعترف بالغريزة ، فلقد أدان التفسير سلفاً . انه يرى ان علينا ان نتحرر من كل رقابة على ذواتنا [3] » . كان دادا يريد ان يصل الى الحقيقـة العارية عن طريق أعنف الوسائل : « اريد ان أكتب بفظاظة – بخنجر يشق اللحم القح، لحم عالم من الافاعي والكلمات الكتيمة الثقيلة – قصصاً تحرق نظر من يقتربون أكثر ممـا

---

(١) ف . ت . مارينيتي - بيان المستقبلية - الفيغارو - ٢٠ شباط ١٩٠٩ .
(٢) ف. ت. مارينيتي : « وأنا اطير فوق قلب ايطاليا » .
(٣) اراغون - الخطوات الضائعة - ص ٧٣ .

يلبغي من نواة التعاسة هذه – بحامض ما تزال تجهله استعمالات الحياة العقلية[1]».

ولقد كانت السوريالية (اخترع هذه الكلمة ابولينير في «حلمات تيريسياس») تنهيجاً وتنظيماً للدادائية بمساعدة تقنيات دقيقة محددة : حلم اليقظة ، الكتابة الاوتوماتيكية ، رفض كل تورط في عادات تفكير الانسان بأمل الوصول الى حقيقة تقف في ما وراء هذه العادات: « لقد أكدت دوماً ان عدداً من المغامرات الشعرية وغيرها يستمد قيمته بالدرجة الاولى من قدرته على التوجه الى ملكة هي غير ملكة الذكاء[2] » . ان عبارة بريتون هذه تدل كيف ان الشعر – بعامل الوراثة منذ ١٨٧٠ – يدافع عن نفسه ضد الفكر . ان الشعر السوريالي نشاط صوفي في ما عدا انه يرفض أي انتماء ديني: « ان الشعر الذي لا يتميز عن الروايات إلا بشكله الخارجي ، الشعر الذي يعبر إما عن أفكار وإما عن عواطف ، ما عاد يأسر اهتمام احد . انني أعارضه بالشعر الذي هو نشاط الفكر . لقد بات مقبولاً اليوم من غير ما جدال ان الانسان يستطيع ان يكون شاعراً دون ان يكون قد كتب بيتاً واحداً ، وان هناك صفة شعرية في الشارع ، في منظر تجاري ، وأنى كان الاختلاط عظيماً ، كان شعرياً[3] ... » .

وعلى هذا فإن الممارسة الشعرية تقوم على رؤية متمايزة كل التمايز عن سائر الرؤى الاخرى ، يفلت الشاعر بفضلها من الابتذال ، والتكرار ، والحياة الميتة ، حياة مجموع البشرية : « بالنسبة إلي سأتابع السكن في منزلي الزجاجي الذي أستطيع ان أرى منه في كل ساعة من يأتي لزيارتي ، والذي يبدو و كأن كل ما هو معلق في سقفه وجدرانه قد علقه سحر ساحر ، والذي أتمدد فيه ليلاً على فراش من زجاج تحت أغطية من زجاج ، والذي ستتبدى لي فيه صورتي على ما أنا عليه إن آجلا

(١) تريستان تزارا ـ غلال ومنافذ ـ ص ٩ : .
(٢) اندريه بريتون ـ مفتاح الحقول ـ ص ١٨٦ .
(٣) تريستان تزارا ـ دراسة عن موقف الشعر ـ في « السوريالية في خدمة الثورة » ـ العدد : .

إن عاجلاً منقوشة في الماس [1] » . وانه لمن المثير للفضول ان نتعرف في هـذا النص ادعاء الشاعر الأزلي بأنه « شخص آخر » او بأنـه يكتشف على الاقل ماهيته الحقيقية في العالم : وهذا ممـا يدل على ان بعض عناصر الشعر التقليدية لا بد دوماً ان تظهر في النشاط الشعري الذي يبدو أعوص ما يكون .

والسوريالية ايضاً استكشاف : فالسوريالي اذ يفكر بغير الطريقة التي يفكر بهـا سائر البشر ، يشق طريقه الى « ذاكرة جديدة » ، الى « زمن ضائع » هو في آن واحد معرفة حقيقية بلا شعوره وبطاقاته ومعرفة بواقع العالم العميق :

مدانا المأمون ، هواؤنا الصافي قادر
على ردم التأخر الذي تسببه العادة
سوف نطل جميعاً على ذاكرة جديدة
وسوف نتكلم جميعاً لغة حسية [2] .

اننا لم نعد هنا – والسورياليون يقرون بذلك – أمام « شعر » : ان هـذه الابيات لا تهدف الى ان تتكلم أو تنتزع الاعجـاب أو تغني أو تسحر . ان السوريالية « نشاط » – للفكر في غالب الاحيان . وهي موجودة في بادرة أو حركة كما هي موجودة في كلمات مكتوبة . انها تريد ان تعبر عما تجعلنا الحضارة ، بعامل الروتين والحذر ، نسكت عنه وتمنعنا من ان نحس به : « يبدو ان النشاط اللاشعوري للفكر لم يستكشف ميدانه حتى الآن إلا لأغراض قابلة للنقاش (سيكولوجية ، طبية ، ميتافيزيقية ، شعرية) . اما الثورة السوريالية فتهدف الى تحرير هذا النشاط تحريراً مطلقـاً » [3] . اذن لا بد ان نفهم ان السوريالية لم تعد شعراً ولا حتى تلك المحاولة الميتافيزيقية التي آل اليها الشعر . انها تريد ان تكون حرية الفكر العبثية ، وهي بذلك تنضم الى ركب فاليري

---

(١) اندريه بريتون ـ ناجا ـ ص ٢٠ .
(٢) بول ايلوار ـ بلا عمر ـ في « درس طبيعي » .
(٣) نقلاً عن موريس نادو ـ تاريخ السوريالية ـ الجزء الثاني ـ ص ١٦ .

الحكيم العاقل دون ان تشك في ذلك : « إن الفكر مبدأ هو بماهيته غير قابل الإرجاع الى مبدأ غيره ، ولا يمكن ان يتثبت لا في الحياة ولا في الماوراء [1] ».

ان هذا لمبدأ متطرف يشبه الدين اكثر مما يشبه نشاطاً ادبياً ، ديناً بلا إله شأن بعض التصورات الهندية . ولا مفر من ان نفهمه على هذا النحو . ولقد كان له عدد من الاتباع المتحمسين . وقد تطرف احدهم ، رنيه كروفيل ، حتى الموت . ويمثل فيه انطونان آرتو وجه الشهيد. لكن هذا الدين الملحد لم يغز العالم ولم يغيره كما كان قصده .

ولعل من الاصح ان نضع هذا المذهب بين « شيع » تاريخ الاديان لا بين « مدارس » تاريخ الادب. لكن تأثيره الوحيد كان في نهاية الأمر أدبياً، وكانت نقطة دخوله هي الادب ايضاً .

واذا كان قد تكشف المطلق ، أو مطلق ما ، فقد كان ذلك في الوجد الشخصي . والواقع ان جماعة السورياليين نشرت كتباً ثم سرعان ما نشبت بينها خصومات حول مسائل سياسية .

بيد ان المبدأ الذي قاد حركتها ظل سليماً . فبالرغم من الخصومات الصبيانية التي نشبت بين هؤلاء المنشدين العباقرة الذين ظلوا رجالاً عاديين كسائر البشر ، فإن اكتشاف السوريالية الكبير ، أي تأكيدها بأنه توجد إلهامات تفلت من المنطق ، قد فرض نفسه . والدليل على ذلك اننا نجد هذا الاكتشاف ، على هامش السوريالية ، لدى مؤلف اصاب قدراً اكبر من النجاح ، لدى كوكتو الذي اخذ عن طليعة عصره كل ما هو قيّم لديها واستغله باطمئنان وموهبة . فنحن نجد في آثار كوكتو الأسهل منالاً الرغبة نفسها في تقديم صورة عن تلك الآية التي هي ما لا تمكن معرفته ، وفي الركون الى الصدفة واعتبار

---

[1] « بيان ١ نيسان ١٩٢٤ » - نقلاً عن موريس نادو - تاريخ السوريالية - الجزء الثاني - ص ٤٣ .

الإبداع صبراً طويلاً بانتظار الحادث الطاريء والنعمة :

إني أقر بأني استفدت من
صدفات السر واخطاء الحساب السماوية .
شعري كله يكمن ههنا . انني انسخ
اللامنظور (اللامنظور بالنسبة اليكم) [1] .

إن كل عمل كوكتو يقوم على هذه الصدفة : البنـاء الشاق المليء بالصعوبات والتقلبات لمعجزة دالة تكون نوعاً من المنطق المضاد : « كان هؤلاء الأطفال يخلقون آية فنية لا يحتل فيها العقل أي مكان وتستمد روعتها من انها بلا كبرياء وبلا هدف » [2] .

●

قد يكون من الجميل وربما من الصحيح ان نرى في السوريالية ميلاد وفشل نشاط روحي بدون إله ، نوعاً من« يوغا »غربية . لكنها كانت من وجهة النظر « الادبية » التي تهمنا ههنا شيئاً آخر : كانت أعنف موجة رفعت الشعر منذ عصر النهضة . وهذا المد لم يحدث فقط ضجيجاً ، ذلك انه عندما تراجع ، كان قد ترك أثره العميق في شكل المستنقعات الشعرية التي تركها مكشوفة . إن كل شعر الاعوام العشرين الاخيرة ظل خاضعاً لسيطرته .

لقد كانت السوريالية في مجموعها تكنيكاً . ولقد ادخل اليوم نوع من « عامل شخصي » على هذا التكنيك الصارم : سخرية الشاعر ، أو كرمه أو حتى عاطفيته .

لقد بقيت من المحاولة الكبيرة التي اعتبرت الشعر ، في عدة مناسبات ، لا مجرد لغة قائمة في حد ذاتها فحسب ، بل حيلة لإنطاق اللغة ما لم تتعود ان تنطق به ، أقول بقيت من هذه المحاولة مدرسة كاملة من النظريين والشعراء الذين كان

(١) جان كوكتو : « اوبرا » .
(٢) جان كوكتو : الاطفال الرهيبون » .

موضوع دراستهم اللغة نفسها : ما تتمتع به من امكانية كامنة لتكون شيئاً آخر غير اللغة المشتركة ، ولتشكل اداة جديدة للسيطرة على الواقع أو لبناء واقع جديد . لقد انكب جان بولان وبريس - باران وموريس بلانشو على هذه الابحاث وعلى نوع من « ميتافيزيقا اللغة » ، في حين استسلم جاك أوديبرتي وريمون كونو وجورج شحاده الى فرح حقيقي تحييه اللغة .

واذا ما استنكف الشعر احياناً عن ان يكون تقنية لتحرير المطلق ، واذا ما حدث له ان أخذ بالصور والاحساسات والغنائيات ، بله بالأفكار والالتزامات ، فإنه يظل محتفظاً من العاصفة السوريالية مع ذلك بمذهب تكون تكوناً بطيئاً ، وبعدد معين من المبادىء إن جاز لنا القول : ريبة كاملة ازاء البلاغة ، غياب الايقاع ، صب الصور الممزقة والملاحظات الجريئة والمباشرة . ان البيت غير مكره على الإرنان ، واذا تكلم فإنما يفعل ذلك بصورة متفجرة ، عن طريق الإشراقات الباهرة ، دونما اهتمام بالصلة المنطقية . وحتى عندما يقتصر على الملاحظات العاطفية ، فإن عليه ان يتجنب كل ابتذال وكل سهولة . لقد خلفت له السوريالية صفة : التعري . إن القصيدة تريد دوماً ان تكون كلاماً عميقاً ، عن طريق التأليف بين الكلمات من غير ما مجاملة ، وتجنب الانسجام والصورة المألوفة ، وعدم الاعتماد حتى في لحظة الاندفاق إلا على الصوت الداخلي المتحطم لا على صوت المغني الوحيد النبرة المدروس « الرصين » . ولقد احتفظت القصيدة من السوريالية بحس المغامرة أيضاً . فهي كشف عن افق مجهول ، رغبة في رؤية أرحب من رؤية الانسان ، مجابهة مباشرة مع العالم : « في كل مكان تنفجر مغامرة أكبر من مغامرة الانسان . وسنخطىء اذا ما اعتقدنا بأننا منفصلون عنها ، بأنها ليست داخلية بقدر ما هي خارجية ، كامنة في دمنا كما هي كامنة في كوريا ، وفي جزيرة سترومبولي كما في زهور الربيع »[1] . وبتعبير آخر ، إن الشعر يعلن ان حياتنا ليست هي الحياة التي نصنعها ، بل هي المجازفة الرائعة التي تكمن في اعماق عنف العالم وعبثه ونعمته وسخريته . ان الانسان يحبس نفسه

---

(١) ج . اوديبرتي وشا . بريان - مفتاح العلب - ص ٤١ .

في واقع كاذب ضيق بناه لنفسه . كان جيرودو يقول : « نحن ديدان وضعنا البشري الذاتي »[1] . لكن ينبغي ألا يكون الانسان حبيس البشرية الرزينة ، ينبغي ان يهرب من هذا الاختناق .

« إن واجب كل نور أن يتجاوز نظام الخلق ، أن يوسع دم الحركات.. »[2]

ورنيه شار هو اكرم الذين تابعوا بعد السوريالية مغامرة الاتصال الكوني واكثرهم وقعاً في القلب . فهو يريد « ان يخترق بالقصيدة رعويات الصحارى ، مبة الذات للهيجانات ، النار المتعفنة بالدموع . أن يركض في اثرها ، ان يبتهل إليها ، ان يجدف عليها . ان يرى فيها تعبير عبقريته أو مبيض فقره المسحوق . ان ينطلق في اثرها ذات ليلة ، ويفاجئها اخيراً في أعراس الرمانة الكونية[3] » .

●

تمدد السوريالية ،

فترة ١٩٤٠ - ١٩٤٤ والعصر الحديث

لقد تمدد التأثير السوريالي وانبسط على اوسع نطاق . ولقد اتيحت الفرصة امام الشعر العاطفي والمألوف ليبعث من جديد : فلقد انتجت فترة ١٩٤٠ - ١٩٤٤ ، بحماستها الخفية ، الملتزمة ، الجريئة ، انتجت جيلاً شعرياً . لقد أضحى التعبير الشعري في فرنسا المحتلة ملجأ العظمة او الصدق . فلقد اتحد فيه كل شيء في اعراس سرية ، السوريالية والعاطفية ، الوردة والبليحاء ، الكاثوليكي والملحد ، من يريد ان يعيد بناء فرنسا ومن يريد ان ينقذها ، الصور الورعة والتحديات : كان هو الزمن الذي يستطيع الايمان فيه ان يقدم النصح للتمرد والصلابة ، الذي كان العنيفون بطبيعتهم يعقدون فيه تحالفات مع الجريئين بالضرورة ، والذي تآخى فيه الرشاش والصلاة وما عادا يتبادلان

---

(١) جان جيرودو - شارل لوي فيليب - في « ادب » - ص ١١٩ .

(٢) رنيه شار - وحدهم يبقون - ص ٩

(٣) رنيه شار - وحدهم يبقون - ص ٨٠

نظرات مرائية ، والذي انتصرت فيـه القصيدة المتمدة على الغناء على السهول بتوترها وبطولتها ، والذي راحت القصيدة الفظة تسعى فيه بفظاظة الى ان تكون مفهومة . وكانت « فونتـــين » تحت ادارة ماكس - بول فوشيه و « كونفلويانس » مع رنيه تافيرنييه ، و « آرش » و « شعر ٤١ » ومنشورات بيير سيغرس تشكل مراكز جذب تكمن كل جدارتها في انها جمعت بين التخير والنوعية . واذا كانت هذه المجلات استطاعت ان توازن ميزانياتها طوال أربعة أو خمسة أعوام ، ثم افلست جميعها معاً ، فهذا يدل على نوع الحياة التي عادت الى الشعر . لقد كان ، يقيناً ، عصر « الشعراء » والعبقريات العارضة . ولقد كان أيضاً عصر التحالفات والائتلافات . وكان يبدو ان بيير ايمانوئيل ، وباتريس دي لاتور دو بان ، ولوا ماسون ، وآراغون ، كان يبدو انهم يشكلون ، من خلف الغيوم التي تلبد سماء الحرية ، « بلياد [1] » جديدة .

كان تنوع الاتجاهات الشعرية قد امحى . وبفضل هذه الظروف كانت رنـة الصدق عينها تظهر في أسهل انواع الشعر . ومن الامثلة النموذجية على هــذا التآخي الشهرة التي عرفها باتريس دي لا تور دو بان ، الشاعر الجوال الذي كله حنين وضباب ، وقوة وإبهام ، والذي لم تتمكن لديه السهولة من إغراق الإلهام الذي يستمده من « المولن الكبير » أكثر مما يستمده من السوريالية :

على عتبة تمثيليتي الداخلية
حاجز محفور عليه رقمي
كما عند مدخل كهف غائر
لكن الدرب مستمر دونما تغير
في الغابة الواطئة واعشاش العوسج :
الحاجز مغروس في مدار الساعات .

---

(١) هي بالاصل الثريا . ثم أطلقت على كل مدرسة شعرية مؤلفة من سبعة شعراء مشهورين .
المترجم

في مدار الزمن ، في الطفولة تقريباً
بلا قيد ، بلا تاريخ ، بلا مكان ،
والمتنزهون سيبحثون في أنفسهم
عن أسرار ضائعة حتى يفتحوه ،
مفكرين بقدرة تلك البراءة
التي تركوها تغتصب او تكمد [1] .

ولقد اعتقد لوك استانغ انه يستطيع ان يعلن عن مدرسة جديدة في الشعر عندما لاحظ مصيباً ان الفورة الجديدة وجدت بعض العون والسند في الشكل مع محافظتها على التطلب الموروث عن الباحثين عن المطلق : « ان شعر « البلياد الجديدة » ، التابع للسوريالية بما يعطيه من أهمية للصور ولتجديد شبابها المستمر ، بله لجانيتها ، تعارضه عودة الى الموضوع ، اهتمام بالشكل ، عروض شبه كلاسيكي في نظم الأبيات التي عادت كما كانت أبياتاً حقيقية أي موازين للغة ، وان كانت حرة . يقيناً ، ما تزال الموسيقية تتمتع باعتبار كبير . وسوف ينتهي بها الأمر الى استعادة حقوقها المهملة [2] » .

وبعد التحرير ، اضطر الشعر الى العودة الى المحافل ، إلى بعض المراكز الحية مثل « كاييه دي سود » و « لا تور دي فو » ومنشورات سيغرس ، والى عدة مجلات شعرية اقليمية بنت من حولها عوالم صغيرة قامت فيها الخصومات والمبالغات من جديد حول مسائل الذوق . لقد ولى أوان التخير . وسار كل شاعر صغير في طريقه تنجده مساعدة المريدين والزملاء ، وبخاصة وفاء كبار مؤسسي المجلات والمنشورات المتخصصة . واليوم لم يعد لمصدر الإلهام من أهمية كبيرة : عاطفية بسيطة ، اتباع الموضة ، الظرافة ، القوة الراجعة الى الحدة أو النشوة ، احساس كوني ، التزام سياسي ، بحث عن المطلق . والتطلب الوحيد الذي يضع الشاعر ، ولو المتواضع ، بين أقرانه هو التعري ورفض السهولة .

---

(١) باتريس دي لا تور دو بان - مجموعة شعر - ص ١١ .
(٢) لوك استانغ - دعوة الى الشعر - ص ٨٤ .

بيد ان هذا المعيار المستقيم له محذوره : فهو يفصل الشاعر بصورة نهائية عن الجمهور الكبير الذي عودته المنشورات الدارجة والنثرية ، منذ التحرير ، على الآثار النثرية التي ترافقها دعاية أميركية .

وثمة بعض أسماء كبيرة تنفصل عن هـذا التيار وتقارب التكريس : هنري ميشو بقسوته ومشاطرته جان تارديو سخريته ، ورنيه شار الذي يتقارب كرمه الفكري والاخلاقي مـن الكرم الذي مثله كامو في مجال آخر ، وفرنسيس بونج الذي يهتم باختراق أكثر المواضيع الشعرية مادية و كثافة بعناد وتوفيق يمتان بأكثر من صلة الى المطلق السوريالي .

وهكذا يعيش الشعراء المعاصرون حياتهم الباطنية، بعيداً عن متناول اضواء الساعة الراهنة التجارية ، وتحت تأثير الارث السوريالي المتمدد الذي يظل نسغ الشعر . وليس ثمة مجال للتأسف على هذا الوضع : فالشعر الفرنسي قـد اقترف منذ القرن السادس عشر الخطيئة الكبرى عندما رضي بأن يكون دنيوياً. ولقد تحللت الاجيال القليلة التي أتينا على ذكرها من هــذه الخطيئة وتحررت منها . والجيل الراهن ما يزال يتحمل بملء ارادته وبتمام الصحو التوبة الطويلة التي يفرضها التكفير عن موقف الشعراء المتزلفين الى فرنسوا الاول مــن أمثال بنسيراد ولافونتين (اجل لافونتين !) و ج. ب. روسو ولامرتين ورينييه .

وهو يستطيع احياناً ان يسمح لنفسه بعزاء وبنوع من صوم نصفي ، وذلك بأن يعود ليغرف من قريحة فيون الشعرية : ولقد عرف ابولينير وآراغون كيف يغنيان الاغاني الشعبية المؤثرة ، أغاني « اللامحبوب » و « نشيد لإلسا » التي توفق من خلال ألحان الفالس بين التطلب والشعبية :

هذا الفالس
نبيذ
يشبه
نبيذ سومير
هذا الفالس
نبيذ
جرعته
بين ذراعيك
شعرك
من الذهب
وأشعاري
انفعلت به

جداراً | كما لو اننا نقفز | فلنرقصه |
وسترقصه [1]. | إلسا ترقص الفالس | فيه تمتمة | لاسمك

ومن غير المحتمل ان يتبدل مصير الشعر . فالظمأ الى المطلق الذي سيطر عليه منذ ثلثي قرن من الزمن، وما ينطوي عليه من اصول سرية ، يظل ناشطاً في السر حتى وان بهت لونه في إلهام سطحي العمق . لقد كان يمكن لانخير ١٩٤٠ - ١٩٤٤ ان يفسح المجال امام ولادة تركيب، لكنه مات في مدى أربعة أعوام تحت الصدمات السياسية والاقتصادية ، ذلك ان كلفة المجلة عامل هام في الحياة الشعرية مهما كانت روحية .

لكن الشعر أصبح بصورة لا عودة عنها بديلاً عن الحياة الروحية ، بممارساته وذله واستقلاله تجاه القوى الأدبية . وما كان من الممكن ان تكون الحال على غير ما هي عليه الآن : فعندما لا يكون هناك من وجود لدين مشترك شبه رسمي له حتماً مراطقته وعلماؤه اللاهوتيون ، فلا بد ان يحل الشعر محل هذا الدين : فالشعر يقدم ممارسات روحية ، كنائس وقديسين ، ابتهالات وصيغاً ، تدفق القلب وحرارة الفكر ، حب الله او الكون أو العدالة أو الحرية ، الاعتراف والتصعيد ، الطريق الروحي ، يقدم ذلك لمن يشعر بالحاجة الى التجاوز ولا يستطيع ، لسبب او آخر ، بعامل الجهل او الرفض ، ان يلبي هذه الحاجة عن طريق مذهب ديني .

لقد تعلق جميع اولئك الهاربين من المعتقدات الدينية بأذيال الشعر ، وصبوا فيه مشاغلهم وهمومهم . انهم أقوياء بكل قوة تطلبهم ، وشعراء التسلية لا يستطيعون ان يفعموا قلوبهم ،والشعر سيظل تعبيراً عن انطلاقات فوق انسانية . وهذا ما يوضح سبب اختفاء الشعر الدنيوي والزخرفي : فمثل هذا الشعر لا يستطيع ان يوجد إلا حين تكون هناك عقيدة مشتركة دارجة تلبي الحاجة

(١) آراغون - « نشيد لإلسا » .

الدينية . أما عندما تكثر الأناشيد ، فان الشعر الذي هو لغة فوق اللغة لا يجد من وظيفة له سوى الزخرفة . وعلى العكس عندما لا تجد الرغبة في المطلق من تلبية لها عـــن طريق لاهوت وتصوف عامين ، يصبح الشعر من جديد الوسيلة الوحيدة للنفاذ الى عالم سحري ، وكل من يشعر بالحنين الى هذا العالم يتعلق بأذياله ويتمسك به وكأنه طوق النجاة ، مبتعداً عن النظاميين المتمعين او المؤمنين ، لأن صدقه يكون آنذاك أقوى من أي شيء آخر .

القسم الرابع

مجالات الأدب وآفاقـــه

الامتداد السوسيولوجي للظاهرات الادبية

فن رومانطيقي وأدب تقليدي

اعطينا حتى الآن معنى محدداً ضيقاً للفظة « الأدب » ، إذ قصرناهـا على عصرنا الراهن ولم نول اهتمامنا إلا للقوى التي تسير في الطليعة .

لكن « الحياة الادبية » شيء آخر . انهـا ايضاً انتشار بطيء للأشكال الجديدة والاكتشافات الجديدة لدى كتاب الدرجة الثانية وعامة القراء . وإن أي « جرد أدبي » سيظل ناقصاً اذا لم يأخذ بعين الاعتبار هذا المظهر من المسألة. ان الأفكار الرئيسية المحركة التي سمحت لنا بأن نحدد اصالة عصرنا قد بدت ولا شك للبعض مسلمات بديهية كما بدت للبعض الآخر مفارقات مخيفة . ان مجرد ملاحظة هذه الواقعة تدعونا الى استخلاص معنى هذه الواقعـة بالذات : ونحن نستطيع ان نقرر ، بدون ان نضع موضع تساؤل الادب المتواضع والاعمـال المكتوبة « بصورة مقبولة » ، أن هناك قائمتين من الكتاب : من اتى منهم بشيء جديد ومن طور منهم بموهبة موضوعات محددة ومقبولة منذ عام ١٩٠٠ .

ويقيناً ، ليس قصدنا هنا ان نضع قائمة باسماء من يستحقون الجوائز ، بل ان فكرة « القائمة » بالذات ستكون مدعية ودوغمائية لو لم نكن نفهمها بمعنى سوسيولوجي . وقبل ان نطرح مسألة الامتداد الاجتماعي لـ « الأدب » بالألوف المؤلفة من رواياته السنوية ، لا بد ان نختار مقاييس،لا لنستبعد عـدداً معيناً من الآثار بل لنميز ونصنف بصورة إجمالية وبلا ادعاء .

واذا كنا نقترح من البداية اقسى المقاييس واشدها صرامة (وهو مقياس لا يتنبأ اصلا بقيمة الكتاب الدائمة أو المطلقة) ، فإننـا نستطيع ان نضع على

اساسه قائمة اولى بالمؤلفين الذين :

١ – لا يزدري بهـم الاختصاصيون والمرهفون ، إلا في حالة التخصيص المبالغ فيـه .

٢ – يقف منهم القراء المتطلبون والمطلعون موقف الحماسة والانتظار والفضول .

٣ – يحتلون مكانهم رغم ذلك في المكتبات العامة والسلاسل الشعبية بعد مرور عشرين عاماً على ظهورهم .

انهم باختصار المؤلفون الذين يعتبرهم الطالب الذي في العشرين من عمره أساتذة له ، والذين لا يجازف الناقد الادبي – إلا في حال العداوة الشخصية – بأن يزدري بهم ، والذين لا يخيبون ، بعد ان يتوطد تجديدهم واصالتهم ، أمل قارىء مكتبات الإعارة في الأقاليم . ولنضف اننا نتكلم في كل حالة من هذه الحالات عن حقيقة إحصائية ، وانه لا مجال لأن نأخذ بعين الاعتبار ذوق طالب معين او مرهف معين او ناقد معين، بل المسألة تتعلق بمجموع الطلاب او المرهفين او النقاد .

واذا ما استثنينا الألوان الفارقة والظلال المميزة، فان مثل هذه القائمة ممكنة كل الإمكان ، لا بطريقة دوغمائيـة وبهدف توزيع الجوائز او توكيد ذوق شخصي ، بل لتقرير حقيقة واقعة . نحن نعرف ان قائمة مثالية لا يمكن ان تكون نهائية ، والقائمة التي سنقدمها ستكون بمثابة صورة تقريبية . وبالفعل ، اذا ما أخذنا بعين الاعتبار الكتاب الذين نالوا شهرة مستندة في آن واحد الى رأي الاختصاصيين (الأوساط الادبيـة والنقدية) والى حماسة الجمهور الفضولي والقلق (الطلاب ، القراء المثقفين، هواة الادب) والى إقبال الجمهور الواسع على آثارهم بصورة تدرجية ، فاننا نجد بعد حرب ١٩١٤ – ١٩١٨ الأسماء الكبيرة التاليـة : آراغون ، برنانوس ، بريتون ، كلوديل ، كوكتو ، جيد ، جيونو ، جيرودو ، غرين ، مالرو ، مورياك ، مونترلان، بروست، سانت – اكزوبيري،

فاليري ، وبعد الحرب العالمية الثانية أسماء آنوي ، كامو ، سارتر [1] . وهذه القائمة قابلة للنقاش الى ما لا نهايـــة (موروا ، لكن ألم يكف عن أسر اهتمام الاختصاصيين والمرهفين والمتحمسين ؟ ولاربو ؟ لكنـــه ما عاد يحتل مكاناً في المكتبات العامة ، الخ . . .) . لكن بغض النظر عن النقاش الذي يمكن ان يدور حول بعض الأسماء الساقطة من هذه القائمة المثالية (رغم انها محددة على أساس مقاييس واضحة دقيقة) ، فإن « جسدها » بالذات ونسيجهـا لهما معنى يثب الى الانظار فوراً . ان من الجائز لنا ان نلاحظ ان هذه القائمة مؤلفة مـن كتاب يمثلون جميع المميزات التي لاحظنا انها خاصة بعصرنا ، وذلك بغض النظر عن التفرد المميز لكل واحد منهم . لكننا لم نقررها حسب هـذا المعيار ، بل وفق مقياس الشهرة المثلثة . وهي لا تفتقر ، من هـذه الزاوية ، إلا الى أسماء دوهاميل ومارتان دي غار وجول رومان الذين يمكن ان ترسم اليوم علامات الاستفهام حول الشهرة المثلثة لواحد او اثنين منهم . والشيء المثير للفضول ان هؤلاء المؤلفين الثلاثة قد كتبوا « روايات متسلسلة » قـد يحول تكنيكها الخاص دون تبين ارتباطها بحساسية زماننا للوهلة الاولى .

ان هذه المجموعة من الآثار المتميزة باختيار ثلاثي تبرز للعيان،من خلال الجو الشخصي الخاص بكل كاتب ، من خلال ظاهر الشيطنة لدى كوكتو ، ومن خلال التردد لدى جيد ، ومن خلال العقلانية لدى فاليري ، ومن خـلال اليقين اليائس لدى كامو ، والدوغمائية لدى سارتر ، والمرارة لدى آنوي ، ومن خلال الشكل الخاص الشعري السحري لدى بريتون ، اقول تبرز للعيان سمة مشتركة : انها تمثل أدباً يقوم على الشراسة والتوتر . وسواء أكان موضوع الشراسة معرفة عالم فوقي (السورياليون) او تحديد الوضع البشري (جيد ، مالرو ، كامـو ، سارتر) ، فإننا نجد انفسنا امام ارادة في تجاوز الملاحظة والواقعية ، وامـام توتر نحو المطلق ، وبالتالي أمام تحطيم الشكل التقليدي .

*

(١) أسماء القائمة متسلسلة حسب الترتيب الابجدي للغة الفرنسية . المترجم

وليس من قبيل الصدفة إن بدا علينا وكأننا لم نعر اهتماماً حتى الآن غير هذا الاتجاه . فهذا الاتجاه يتفق من جهة اولى مع مقياس الجمهور الثلاثي . وهو يمثل من الجهة الثانية ما اتى به القرن العشرون من جديد .

لكن ليس قصدنا ألا نمنح ثقتنا إلا لما هو جديد و« أصيل »، إن لم يكن ذلك بهدف التمييز . وقد يبدو من الشيق ان نقوم بالتمييز حتى النهاية، لكننا نكون بذلك قد استبعدنا اسماء معينة . والحال ان هذا الاتجاه، الجديد والقابل للتحديد، وربما المثير للحماسة، ليس هو كل « الادب » .

واذا ما تخلينا عن جزء من المقاييس السابقة، واذا ما ابتعدنا عن تطلب المرهفين وكبار الهواة الذين ينتظرون باستمرار أشكالاً جديدة واكتشاف عالم أدبي أصيل، واذا ما اخذنا بعين الاعتبار الموهبة ـ ومعها ذوق الجمهور الوسطي ـ فإننا نستطيع آنذاك ان نلاحظ ان القرن العشرين لم ينتج آثاراً ساطعة محملة برؤى جديدة فحسب، بل عرف ايضاً كيف يعتبر الادب ممارسة مستمرة لفن يقوم على الملاحظة والتهرب والتسلية .

قد يرى البعض ان هذا المظهر غير جدير بالدراسة . فالادب بالنسبة الى هذا البعض اختراع أشكال، والابداع هو وحده المهم . وهذه هي وجهة النظر المطلقة في الفكر، ويمكن للمرء ان يعجب بها .

لكن هذا لا يمنع ان « الادب » لا يتحد مع « الابداع »، وان من الظلم ان نقصره على الاختراع الذي لا يفهمه غير الاختصاصيين . وحتى لو كان الادب ما يقولونه عنه، فهذا غير صحيح إلا من حيث انه غذاء للروح، وهذا الغذاء لا يمكن ان ينساب في كل جسم بلد من البلدان ـ حتى يصل الى أبعد قارىء في مدينة صغيرة عن طريق مكتبات الاعارة الصغيرة ـ إلا اذا قبل بكل محطات الطريق .

ان جزءاً كبيراً من النشاط الادبي للقرن العشرين يتم اذن على أيدي الكتاب الذين ليس الابداع عندهم اكتشافاً دوماً، وعلى أيدي قرائهم . وهؤلاء الكتاب ليسوا بلا جدوى: فهم يقدمون الغذاء لطالبة الكفاءة الصغيرة التي يحول وسطها

رأساتذتها وعدم وجود مكتبة حقيقية في مدينتها الصغيرة وبلادة زميلاتها بينها وبين الدخول الى عالم مالرو وبرنانوس وايلوار . ولولا الكتاب الموهوبون ، لما تبقى لها إلا المجلات ودار السينما البلدية الصغيرة (ألا فلنفكر بالمرهونين بالأفلام التي تعرض فيها !) . ولهذا ، واذا ما أقررنا بأهمية الابداع ، كما فعلنا في أربعة عشر فصلاً ، يصبح من المباح لنا ان نعتبر الادب غذاء مفتوحاً للجميع بقدر الإمكان ، وعندها تنطرح مشكلة الادب التقليدي .

وهكذا تنضاف الى قائمة الذين لعبوا دور العبقرية – سواء تأكدت هذه العبقرية ام لم تتأكد – تنضاف قائمة المؤلفين الذين قدموا للجماهير الواسعة غذاء لا يفتقر الى النوعية الجيدة : موريس بيديل ، هنري بوسكو ، رنيه بواليف ، فرنسيس كاركو ، جاك شاردون ، كوليت ، رولان دورجوليس ، ادوار استونييه ، كلود فارير ، اناتول فرانس ، موريس جينوفوا ، جاك دي لاكروتيل ، اندريه موروا ، فرنسيس دي ميوماندر ، ادوار بيسون ، جيروم وجان تارو ، هنري ترويا ، لا فاراند ، الخ ... وغني عن البيان ان الأسماء التي يمكن ان تكون قد سقطت من هذه « القائمة » أكبر عدداً من الأسماء الساقطة من القائمة السابقة [1] . وعلى كل ، ان القارىء يتعرف في هذه القائمة الأسماء المفضلة لدى مكتبات المطالعة الجيدة ، والكتاب الممتازين الذين يتجاوزون حتماً برنانوس في نسبة المبيع .

والحال انها ليست قائمة المؤلفين الذين يسقطون إن كثيراً وإن قليلاً في العاطفية والحبكة المصطنعة والرقة المتكلفة والامتثالية (هنري بوردو ، ديللي ، جيب ، بيروشون) ، أو الى ادنى من ذلك ، في الابتذال الفكري والاخلاقي الملون بسذاجة كاذبة أو بالنكتة الغليظة أو بالإيروتيكية (هنري بيرو ، اندريه دال ، موريس ديكوبرا ، كليمان فوتيل) .

والواقع ان هذه القائمة تضم اسماء كتاب ابدعوا في تحليل القلب الانساني (« قصيدة الزواج » لجاك شاردون أو « الحياة السرية » لإدوار استونييه) وفي

(١) لنلاحظ انه لا بد ان يكون الكاتب قد كتب كثيراً حتى نستطيع ان نأخذه بعين الاعتبار.

ملاحظة الاعراف والتقاليد (اندريه موروا ، شامسون ، اندريه تيريف) وفي التصوير الممتع لحياة الاقاليم (موريس جينوفوا وهنري بورا) . ان هذه الآثار تشكل رأسمال القراءة ، وبخاصة اذا ما عورضت بآثار « الجددين » واستبعدت الآثار السيئة النوعية .

ان لهذه الاحصائية قيمتها ومعناها . واذا كان « أدب الإرواء » على حد تعبير مالرو بمجلاته المصورة وقصصه الصغيرة والمؤثرة يشغل القسم الاعظم من ساعات القراءة في فرنسا ، فليس في هذا ما يدهش ، وذلك ان « الأدب » لا يمكن ان يكون إلا الشكل السامي لشهوات الخيال الأولية كما هي حال الهندسة المعمارية بالنسبة الى حاجات السكن . ان رواية المغامرات والرواية البوليسية ومسرح الهضم تتجاوب مع هذه الحاجات . لكن عندما نجد القارىء المجتهد الذي يختار كتابه اختياراً ، ويتطلب منه كفالة الاسلوب ومتانة الموضوع ونصح الناصح ، يتعلق بآثار ليست لها تلك النكهة وتلك الحدة اللتان تتميز بها الرومانسية المحدثة المنتصرة ، فلا مفر من التفكير بهذه الظاهرة . وحتى لو استبعدنا مقياس التجديد والآثار التي تظهر حديثاً ، فإننا نجد البعض يقبل على أمثال برنانوس وكلوديل وكوكتو وجيد ومالرو الخ ... بينما يقبل البعض الآخر على أمثال بواليف وشامسون وشاردون وترويا ..

وهنا نكون قد وصلنا الى الواقعة التي نريد ان نقررها ، مع كل الظلال الفارقة والوساوس الضرورية لتجنب كل سوء تفاهم .

يبدو اذن إن « الأدب » يشتمل على ادبين : تقليدي وجديد ، ادب يرى فيه مستشار المكتبة العامة اماناً وضماناً ، وأدب يرى فيه شكا وخطراً . بل اننا نستطيع ان نذهب الى ابعد من ذلك وان نقول بصواب اكبر : ادب يستغل مواضيع وطرائق سبق اختبارها وامتحانها ، وادب يجازف كل لحظة في صيغة جديدة .

وهكذا يتفسر الشعور بالضيق الذي يرغمنا على الفصل بين قائمتين من اسماء موطدة بموجب مقاييس صارمة بما فيه الكفاية ، ذلك الشعور بالضيق الذي ما

يزال قائماً بين نمطين من القراء . وهـــذا الشعور الحاسم بالنسبة الى الجمهور ، والهايد بصورة عامة بالنسبة الى الكاتب الذي يجد فائدة او ربحاً إما في التفرد وإما في الاستثار ، لن يعدو ان يكون شعوراً مبتذلاً اذا لم يأخذ في عصرنا حدة خاصة باعتبار ان التربية تغذيه وترعاه وباعتبار انه ناجم عن تطور اسرع وربما عن قطيعة اقوى مما في عصور اخرى .

•

لو لم ننظر ، كما فعلنـــا ، الى أدب الاعوام الثلاثين الاخيرة من خلال الجديد الذي يميزه ، ولو استبدلنا تحليلنا القائم على « الصدم » بمنهج أعقل ، لكان علينا ، شأن الكتب المدرسية ، ان نصنف هذا الادب لا حسب الانواع بالطبع ، بل حسب موضوع تصويره على الأقل . وهكذا كنا سنجد انفسنا امام « تصوير المجتمع » او « تصوير الحياة الباريسية او الريفية » مع مرغريت اودو ، شارل بريبان ، ألفونس دو شاتوبريان ، ديهاميل ، جينو فوا ، جيونو ، جوليـان غرين ، آبيل هرمان ، روجيه مارتان دي غـار ، مورياك ، موروا ، هيلين نيميروفسكي ، هنري بورا ، راموز ، جول رومان ، غاستون روبنيل ، جـان شلومبرجيه ، اندريه تيريف ، لا فاراند ، ولكنا وجدنا المغامرة والبحث عـــما هو طريف غريب لدى جـان أجالبير ، جورج آرنو ، بيير بونوا ، بليز ساندرار ، كلود فارير ، مالرو ، موران ، بيسون ، بيريه ، جاك بيريـه ، روجيه فيرسال . ولكانت « الرواية السيكولوجية » سمحت لنـــا ان نصنف معاً شاردون ، لاكروتيل ، بروست (ولمَ لا نضيف إليهم مارتان دي غار او مورياك ما داما لا يفتقران الى « السيكولوجيا » ؟) مع فرع يطل على العاطفية ويمثله تينير ولوسي دولارو – ماردروس . ولكان علينا آنذاك ان نجمع تحت اسم « هواة الخيال » (وهو مـا يقابله اسم « متنوع » في التصنيفات الرديئة) بين كوكتو وجورج فوريه ، وجيرودو ، وتوليه ، دونما تميز ...

لكن من منا لا يرى انه اذا كانت جدارة جينو فوا تكمن في انه صوّر مقاطعة

سولونيا ، فان جدارة جيونو لا تكن في مجرد انه صور مقاطعـة بروفانس ولو نحن اعتبرنا السر الروحي في روايات مورياك مجرد ميل خاص بالمؤلف ضمن تيار الرواية السيكولوجية والقروية، نكون قد اخذنا ما هو اساسي عنده بمنزلة امر سطحي ، واعتبرنا الفرع هو الاساس. ان مغامرات مالرو وبحثه عما هو غريب طريف بعيدة عن مغامرات فيرسال بعـــد مآسي راسين عن روايات الآنسة دي سكوديري . وبعبارة اخرى ، ان بين مثل هذا النمط في تعريف الآثار المعاصرة وبين الحقيقة فرقـــاً لا يقل أهمية عن فرق النوع في القرن السابع عشر .

وفي الواقع ليست المسألة مسألة فرق في النوعية يجعل مالرو ارفع قيمة من فيرسال في رواية المغامرات . بل المسألة مسألة فرق في الطبيعة والنوع . ان « تيريز ديكورو » لمورياك و« ايميه فيار »لشارل سيلفستر لا تختلفان باعتبارهما روايتين تصفان حياة الأقاليم كما تختلف « فيدر » راسين و « فيدر » برادون ، بل فقط كما تختلف المأساة الراسينية والقصيدة الرعوية .

وعلى هذا فان تصنيفات « الرواية السيكولوجية » و « الرواية الاجتماعية » و « تحليل الاخلاق » تفقد كل معناها وقيمتها حين نطبقها على الاتجـــاه الادبي المميز لعصرنا ، لكنها تحتفظ بكل فائدتها في حالات اخرى . ان أفضل وسيلة لتعريف روبنيل هي ان نقول انـــه مصور الريف والطبيعة . اما أفضل وسيلة لتعريف مالرو فليست ان نجعل منه روائي المغامرات والبلدان الغريبة ، ومن المؤكد ايضاً ان نعت « الرواية السيكولوجية » لا يستوعب دلالة بروست .

ان « الناقد » ، أي « دليل الادب »، مرغم على اختيار منهج . لكنه مرغم أيضاً بعامل الاستقامة على اختيار أنسب منهج . انه يلاحظ هنا ولا شك ان ثمة منهجين للتعريف يفرضان نفسها . تبقى مسألة استخلاص الدرس من هـذه الثنائية الضرورية .

وبالفعل إن بعض الآثار التي تلقى أشد الاقبـال وأوسع الانتشار ، يمكن تمييزها بسهولة بطريقة ما . ان اهتمام الرواية الاجتماعية والرغبة في ربط الانسان

بوسطه الاجتماعي بميزان تمام التمييز آثار شارل بريبان او غي مازولين او موريس دربون . وفي « دائرة الاسرة » و « برنار كيني » يصور اندريـه موروا ، شأن هنري دوبرلي ، حياة الأسر التي وصفها ايضاً تيد مونييه في « الغور » والفونس دي شاتوبريان في «سيد اللوردين» و « السرب الضاري » من خلال حقبة تاريخية أوسع . كما ان مونفريد وبيريه وفيرسال يصفون المغامرة . واندريه سالمون او جيروم وجان تارو يطرحون مشكلات اليهود . ومسرح ادمون سي وهرفيـو ودونيي وبورديه وباتاي ودينيس ـ آميل هو مسرح قائم على التحليـــل السيكولوجي وملاحظة الأعراف والاخلاق .

ان كل دراسة عن هؤلاء الكتاب لا بد ان تنطلق من هذا التعريف ومن نقطة الانطلاق هذه ، إما الاسلوب الخاص والموهبة الشخصية المميزان لكل كاتب فلا يمثلون إلا لوناً فارقاً . انهم قابلون للتصنيف والتعريف حسب الميدان الذي يدرسونه ، فهم إما ان يعطوا الأولوية للحياة السيكولوجية والصميمية كما يفعل شاردون ، وإما ان يسود لديهم وصف الجو الاجتماعي او الديكور الطريف الغريب . وباختصار ، انهم مصورون . ونستطيع ان نقول ان بورا يصور مقاطعة الاوفيرنيو ، وان لا فاراند يصور الاقطاعيين الريفيين ، وان بيريه قـــد صور اسبانيا . ونحن نتعرف في آثارهم فعـــلاً ومن خلال اطار معجب اسبانيا ، واوفيرنيو ، والفتاة الصبية ، والاقطاعيين الريفيين ...

ويكون الموضوع في مثل هذه الحال هو مادة الملاحظة . ووظيفة الكاتب هي ان « يؤديه » ، وهذه مسألة تتعلق بالموهبة ولا تستبعد الاصالة . وانـه لمن المفهوم ان يكون واجباً على هذه الصيغة الادبية ان تقدم نماذج مدرسية .

لكن فاليري كان يقول ان الموضوع ذريعة . ونحن سنكون قد انطلقنا من ملاحظة ثانوية لو قلنا ان مالرو صور الثورة وان برنانوس وصف مقاطعة الآرتوا او رجال الاكليروس . ان هؤلاء الكتاب لا يصورون ، ومادتهم لا تتحدد البتة بالطريقة نفسها .

ان الموضوع عنـــدهم ، بالرغم من انه ناتج بالضرورة كما لدى الآخرين عن

تجربة شخصية بل عن ملاحظة ، هو بالفعل « ذريعة » لتسليط الضوء على مسألة ميتافيزيقية أو اخلاقية أو مأسوية أو سرية اوسع ، وأعم ، واقـل تحديداً : النعمة ، الخلاص ، الخوف ، الشجاعة ، المذلة ، العبث ، السر ، وغيرها من المفاهيم التي هي ذات طبيعة « روحية » أو « وجودية » لدى كتاب من أمثال موریاك ، برنانوس ، كلوديل ، مالرو ، كامو ، سانت ـ اكزوبيري . ومن غير المهم بعد ذلك ان يكون البطل من مقاطعة اوفيرنيو ! إن سولونيا هي الشيء الاساسي لدى بواليف ، لكن الآرتوا شيء محايد نسبياً لدى برنانوس . ولو لم تكن هناك مغامرات لما كان وجد مونفريد ، اما مالرو فكان سيوجد على كل الاحوال ، وكان سيجد بديل الثورة لو لم يكن لها وجود. ان ما يميز الكتاب « الجدد » هو رفضهم التنقيب في واقع سبق تعريفه وتحديده (حيـاة الأسر الداخلية ، تقاليد هذه الطبقة أو تلك أو تقاليد هـذا الاقليم أو ذاك ، الحالة المعنوية لامرأة تعسة في زواجها ، الخ ...) ، ليمثلوا تحت شكل تخيل روائي أو مسرحي ملتبس ، وبكل تمزق ، مشكلة لم تتوصل البشرية بعد الى الاتفاق حتى على حدودها : النعمة ، الشجاعة ، وضع الانسان في العالم وأمام الأبدية ، القيمة الحقيقية للشرف والاستقامة .

•

بيد اننا باعدنا حتى الآن بين شقي الفرجار كثيراً . ويقيناً نحن نجد بين روبنيل ومالرو المسافة الفاصلة القصوى ، دون ان يكون هناك مجال للحديث حتى عن الفرق بينهما في القيمة والنوعية ، بين أدب وصفي تحليلي وبين أدب اشكالي واستفهامي . لكن مهما كان هذا التمييز ضرورياً وبديهياً بالأصل، ومهما كان صحيحاً من حيث انه يتجاوب في كل حالة مع مسلمة اولية للعمل الادبي ومع اختيار للكاتب أمام الفن والحياة ، إلا انه سيفقد دوره وقيمته اذا ما اقتصر على ان يقول : اسود أو أبيض . وبالفعل ، يوجد بين التحليل والاستفهام ، بين فن وصفي وفن اشكالي ، قطبان للحساسية والفن . وحول كل

قطب تتجمع مجموعة مشاهير ، وواضح ان ميوماندر أو بيسون أو ترويا يصفون ويصورون بالدرجة الاولى ، حتى ولو كان هذا الأثر او ذاك من آثارهم يطرح احياناً مشكلة اخرى : ذلك أن سير الأثر بالذات مرتبط بهذا التصوير . اما سانت ـ اكزوبيري ومالرو وبرنانوس فإنهم لاذعون عنيفون في كلامهم او متسائلون .

لكن المسألة كما نرى مسألة أقطاب وخطوط بارزة ، لا مسألة قسمة دقيقة صارمة . وحتى عند قطب التحليل التقليدي ، لا بد ان يشعر كاتب القرن العشرين بقوة الجذب الذي يمارسه الاتجاه المعاكس القائم على التساؤل الاخلاقي والميتافيزيقي .

وهذه سمة نستطيع ان نتحقق منها في حالات كثيرة ، ولدى خير الكتاب . ان العديد من كتب شامسون تتحدد تماماً بتحليل الحياة الريفية ، لكن أليس صحيحاً ان فردية ابطاله تعطي هذه الحياة معنى يتجاوزها ويجعل منها رفضاً وحرية طبيعية شبه اخلاقية وشبه ميتافيزيقية ؟ وجينوفوا ، من رواية « مارشولو » الى رواية « رابوليو » ، يعيد الى الاذهان صورة الارض الفضة المحاطة بهالة من الضباب وكثافة الغابات الرطبة . فالى أي حد يتقارب هذا التصوير البسيط لمناخ بيولوجي وجغرافي من غنائية جيونو المذعورة ، ويتحول من وصف موزون ، بارع ، صادق ، محسوس ، الى خلق لعالم شهواني يتجاوز عالم الانسان المعتاد؟ وحين يكتب اينياس لوغران في « الوطن الداخلي » رواية سيكولوجية معارضاً أنا سن النضج بـ « الأنا الحقيقية » التي هي أنا « مناخ الشباب » ، ومعارضاً الحياة التي تنكر الحقيقة العميقة لكل انسان بـ « الوطن الداخلي » الذي لا يمكن ان يموت ، أفلا يقترب من فكرة « المصير » او « الروح » كما هي محددة لدى مالرو او مورياك ؟ أولا تعالج رواية « الحب الزوجي » لجاك دي لاكروتيل ذلك التعارض بين الحب والشهوة الذي له عند جيدوقع آخر لأنه معالج لديه على مستوى آخر ليس سيكولوجياً محضاً؟ و« مادلين الفتاة » لبواليف تشتمل على مأساة روحية وعلى معارضة الفريسية بالصدق ،

تلك المعارضة التي نستطيع ان نجدنها لدى مورياك او لدى غرين او لدى برنانوس، ان الأدب الوصفي والتقليدي يشتمل في غالب الأحيان عـلى بذور الأدب الاشكالي والاصيـل . فإلام يفتقر اينياس لوغران او جينوفوا حتى يفضل عليهما الطالب الواعي مالرو وجيونو ؟

انهما يفتقران بكل بساطة الى المسلمة الاولية التي هي موقف الكاتب امـام المادة، والزاوية التي يسلط منها الضوء على هذه المادة. لقد وضع السيد كلووار، وهو ناقد واعٍ يولي الادب التقليدي مودته ، وضع يده عـلى لب المشكلة حين لاحظ انـــه « يوجد في شخص بواليف كاتب قوي صلب ، كاتب متمكن من نفسـه . لكنه ، ويا للأسف ، أخفاه وحجبه بنفسه [١] » ، ثم حين لاحـظ في مكان آخر: « كيف حدث اذن واصبح مؤلف مثل هذه الروايات السوداء يعتبر عبداً خاضعاً للامتثالية الاجتماعية ؟ » ان هـــذا الاقرار الصادر عن مؤرخ لا يبحث عن اصالة القرن العشرين بقدر مـا يريد ان يعدد المواهب دونما اهتمام بالتجديد او باتباع الموضة ، يشير الى لب المشكلة . والسيد كلووار يقول ذلك بنفسه بدقة عينية لها دلالتها في سياق كتابه التأريخي : « في عام ١٨٩٩ حمـل بواليف « قبعات الدانتيل » الى « مجلة باريس » التي كان يديرهـــا آنذاك لوي غاندورا ، وهو دعي ثقيل كان يقص ويشذب ويقلم ، ولا يترك من المخطوط إلا لحمته الاساسية . ولقد وقع بواليف ضحية هذا الجلاد ، ضحية لا كالضحايا ، ضحية راضية .فكر واهتدى، وخيل اليه انه قد تبدت له قداسة الاسلوب[٢] ».

ان المرء ليرتعد اذ يتصور برنانوس او جيرودو بين يدي السيد غاندورا . وصحيح انه يستطيع ايضاً ان يتصور رد فعلها وجوابهما ، ما دام صحيحاً ان الأدب يظل بالرغم من كل شيء قضية مزاج . لكن بواليف قد اختار بلا شك ان يكون « اديباً » ، ومن هنا اضطر للخضوع الى ادارته ، في حين ان برنانوس وجد ما فيه الكفاية من الشجاعة ليصبح تاجراً ، وجيرودو قبـل بسخرية ان يكون دبلوسياً .

---

(١) (٢) هنري كلووار ـ تاريخ الادب الفرنسي ـ الجزء الاول ـ ص ٤٠٦ ، ص ٤٠٨

ان الحادثة التي رواها السيد كلووار تليح لنا ان نفهم ما الذي يفصل العديد من الكتاب المتهنين ، الخاضعين لامتثالية القوى الادبية ، عن الكتاب الذين يكتبون بحذر أقل . ذلك انه لأمر له دلالته ان تكون جميع الأسماء التي لاحظنا انها تمثل اصالة قرننا تخص كتاباً مستقلين . فجيد وموررياك ، وغرين وبروست ، كانت لهم ثروتهم الشخصية الخاصة ، وسانت ـ اكزوبيري كان يعتبر نفسه طياراً لا كاتباً ، وكلوديل وجيرودو كانا يمتهنان الديبلوماسية ، كما ان الكثيرين من أمثال رومان وسارتر ، درسوا في الجامعة ، في حين ان مالرو هجر فرنسا كما فعل كثيرون من أقرانه ، بينما يصعب علينا ان نصف بريتون وآراغوان وايلوار بأنهم « متأدبون » .

واذا كان قد أمكن ، منذ حادثة بواليف التعيسة الحظ ، ان يتغير وجه الامتثاليات الادبية امام نجاح المستقلين وثورة الاخلاق وصدمات الزمن ، وكذلك امام المجهودات التي بذلت وعلى رأسها مجهود انشاء « المجلة الفرنسية الجديدة » ، إلا ان هذا العامل ما يزال قادراً على تفسير ثنائية الاساليب التي أشرنا اليها والتي ما تزال محسوسة الى يومنا هذا . فعن طريق اختيار الحياة يتم اختيار الاسلوب ، ومن يختار احتراف الادب ، لا بد ان يضفي طابعاً عاقلاً على ميوله الشخصية لصالح ادب وصفي حدد طريقته التقليدية فلوبير وموباسان واسلوب « المدرسة العامة » الذي كفل لفرانس ولوتي شهرتها المربحة .

ان هذا الفن في الكتابة والوصف ، الذي عارضنا بـه الاسلوب العصبي والرومانطيقي ، كان يبدو وكأنه يشكل عقيدة حقيقية ويثير الحنين في قلب كل مراهق عن طريق ثقافته ومطالعاته الاولى . ولهذا ، ومهما بـدا بالياً اليوم في نظر القارىء الواعي ، وحين نعارض به اسلوب الكتاب الجديد المتميز عنه كل التميز ، فانه يحتفظ بأهمية كبيرة في تعريف وضعنا الادبي ، وذلـك بقدر ما يعتبر عاملاً من عوامل الوراثـة لدى كل انسان تعلم في المدرسة الابتدائية ثم في الثانوية .

واذا كان كتاب من امثال بواليف او لاكروتيل لم يعرفوا كيف يتحررون

منه بطريقة تجنبهم الانعزال عن حساسية عصرنا الجديدة ، إلا ان هذا لا يعني انه مات بصورة كف معها عن ان يكون اداة لدى كتاب آخرين كانوا اكثر قرباً من الكتاب السابقين من مشكلات العصر . والحق انـه بين قطب ادب التساؤل والإرتاب وبين قطب ادب التصوير والتحليـــل والوصف ، تمر تيارات اخرى هي غير التيارات التي حالت بين لاكروتيل وبين ان يكون صنو جيد، وبين هنري دوبروي وبين ان يكون صنو موررياك . ان جول رومان يبدو، في اضخم اعماله حجماً وأهمها شأناً « الرجال ذوو الارادة الطيبة » ، يبدو مجرد « مصور للمجتمع » . ولا أهمية في مثل هذه الحال للقدر الكبير او الصغير من الحداثة التي يمكن ان تكون ماثلة في « مذهبه الشمولي » الذي ليس بعيداً بالاصل بعداً كبيراً عن الاحساس الشمولي بحياة باريس ، الذي عبر عنه هيغو في احد اجزاء « البؤساء [1] » . بيـــد ان جول رومان ليس مجرد تلميذ من تلامذة الرواية الاجتماعية ، والقيمة الاساسية التي تبرز من « الرجال ذوو الارادة الطيبة » هي في النهاية حب الحياة الديونيسوسية و « اللحظات الممتازة » و « اتحـاد الزمني والابدي » . وبالمقابل نجد لدى موررياك تعلقـــاً بوصف حياة الاقليم والأسرة ، بالرغم من ان مؤلف « عقدة الافاعي » و « الفريسية » لا يتلخص البتة في هذا. واكثر الكتاب المعاصرين أصالة وسرية ، اندريه دوتيـل ، ألا يبدو هو ايضاً للوهلة الاولى عاشقاً من عشاق الروح الريفية ؟

واذا كان تجديد الكاتب وقوته ما عادا يتلخصان في التصوير السيكولوجي أو الاجتماعي ، إلا ان هذا لا يمنع ان يستخدم هذا التصوير كإطار ، كديكور ، كذريعة ، كنقطة انطـلاق لمطمح وتساؤل اكثر سمواً ، كما يتضح ذلك لدى موررياك . ولهذا ، واذا كان يمكن لبعض الآثار ان تبدو ، من خلال مقوماتهـا ومبادئها ، قابلة للتحديد على اساس هذا التصوير البسيط كما هو شأن آثار روجيه مارتان دي غار في « آل تيبو » أو آثار جان شلومبرجيه ، إلا انها تثير فينـا

---

(١) تبدو لنا رواية « الرجال ذوو الارادة الطيبة » اقرب الى هيغو بهذا المعنى منها الى بلزاك او زولا .

الاحساس بالمقابل بأنها تشتمل على عنصر آخر يقربهـا من الحساسية الاخلاقية التي حاولنا آن نحددها لدى مالرو او برنانوس على سبيل المثال . فهي لا تخلو من ارنان تطلب ومصير . واذا كان هذا الرنين لا يتجلى من خـــلال مذهب من المذاهب الفنائية أو عن طريق الصدمات والإشراقات الساطعة ، الا انه يقترن اقتراناً خفياً بأسلوب صارم موزون . واننا لنلاحظ بالفعل ان الحياء مسيطر في اعمال شلومبرجيه او مارتان دي غار ، ويرغم إلهامها الذي لا يقل حـدة عن إلهام الرومانطيقيين المعاصرين على ان يعبر عن نفسه في شكل اكثر تقليدية .

إن بين ادب التحليل المنغلق على موضوع محدد وعلى الاهتمام بـ « أداء » هذا الموضوع ، وبين الادب الرومـانطيقي الذي ينفتح بدءاً من عقدة القصة لكل هزات المصير ولكل أسراره ، إن بينهما انفصالاً بالنسبة الى الفكر الذي يقرر وجود قطبين وموقفين ، إلا ان هذا الانفصال لا يمنع وجـود التأثير المتبادل . يقيناً ، إن مضمون هـذا المزج له في العديد من الحالات دلالته ، باعتبــار انه يكشف عن فقر احد العنصرين . لكن ثمة حالات اكثر تعقيداً ، ولا نبعد عن الواقع اذا قلنا ان روجيه مارتان دي غار لم يخسر شيئاً تقريبـاً من الحساسية الرومـانطيقية من جراء استعارته شكلاً تقليدياً . وأحرج وضع نواجهه هو « الرواية المتسلسلة » التي مهما كان إلهامها ، وحتى لو تجـاوزت ، بالقلق والاشكالية ، التحليل البسيط ، فلا مفر أمامهـا من تبني طرائق التصوير والتأريخ التقليدية ، أي طرائق الرواية « الوصفيـة » . واذا كان هناك شيء من الشك بالنسبة الى متسلسلات من امثال « جرائم » لبلينييه ، و « شقـاء البشر » لبيير هامب ، و « برج النحس » لكيسيل ، و « آل ديميشيل » لتيـد مونييه ، و « الأسر الكبيرة » لموريس دريون ، التي تكمن قيمتها في دقة التصوير وحيويته ، فمن الواضح بالمقابل ان « حياة ومغامرات سالافان » لديهـا ميل ، و « آل تيبو » لمارتان دي غار ، و « الرجال ذوو الارادة الطيبة » لجول رومان وكذلك تتمتها « النفس » ، وبوجه خاص « دروب الحرية » لسارتر ، تدخـل على تصوير مجموعة اجتماعية كبيرة قيم المصير والسر والمسؤولية الاخلاقيـة التي

لتتجاوز هذا التصوير وتقترب من القيم التي نجدها بصورة اشد نفاذاً لدى مالرو أو برنانوس. وعلى كل ، ان سلسلتي آراغون، «العالم الواقعي» و «الشيوعيون»، تدلان دلالة واضحة على الرغبـــة في الدمج بين التطلب الاشكالي والتصوير الاجتماعي .

وعلى هذا فإن التصوير الادبي هو الميدان الحايد الذي يلتقي فيه كلا الاتجاهين فالطريقة العصبية للرومانسية الجديدة لم تستطع ان تحل محل اعجاب الأسلوب التقليدي بالوصف ، وجمالية عصرنا الاصيلة لم تستطع تقريباً ان تنال من شأن قوانين الرواية التأريخية . بيد ان هذه الرواية بالمقابل لم تستطع بدورها إلا ان تتأثر بصراع القيم وبشهوة التجاوز واللفتات الاخلاقية والاشكالية . وعلى هذا فهي تشكل ، وإن ببطء كبير وصعوبة كبيرة ، حقلاً ممتازاً للتجارب . انها، بخلاف الشعر ، المكان الأدبي الذي لا يمكن للجمالية الكلاسيكيـة ان تفقد فيه ابداً حقوقها . انها اذن مرغمة على عـــدم تبني الحساسية الخاصة بعصرنا إلا اذا لاءمت بينها وبين نمط التعبير التقليدي . صحيح ان القارىء المستعجل النهم الى ما هو جديد قد ينفر منها ، إلا انها تحتفظ بكل حرارة بشاشتها وألفتها بالنسبة الى القارىء الوفي الذي يمثل نسبة اكبر مما يعتقد البعض ، والذي يظل يشكل أساس الجمهور القارىء . ولما كانت لا تستطيع ان تقف نفسها على ما هو جديد كل الجدة ، ولما كان عليها على العكس من ذلك ان تقرنه بنوع ادبي يملك نكهته الخاصة ويعتمد على إغراء الرواية الخفيفة المتسلسلة السهلة القراءة ، فإنها تشكل نمطاً من الادب لا بد ان يحتفظ بقيمته دونما تبجح . انها تلعب على صعيد تطور الحساسية الادبية وطريقة الكتابة دور « الدولاب » المنظم والمعدل لحركة آلة من الآلات . وهذا الدور التمثلي مفهوم تمامـــاً : أفليس على صعيد الرواية المتسلسلة تنطرح علامات الاستفهام والشك حول التمييز بين جمـــاليتين بل بين أدبين ، ذلك التمييز الذي كان ضرورياً لإبراز اصالة عصرنا ومشكلاته ؟

الدوائر الادبيـــة

انتشار الأساليب الجـــديدة

إن التغلغل البطيء لأسلوب ١٩٢٠ – ١٩٣٥ الجديد في الحيـــاة الأدبية السكونية والتقليدية يشكل اذن الظاهرة الراهنة التي يساء في غالب الاحيان فهم امينها نظراً الى ان التطور يتم الآن دوماً قفزات. إن من كان يشعر قبل عشرين عاماً بأن روايات برنانوس أو مالرو تصدمه ، يقبل اليوم دونما صعوبة بأسلوب بير غاسكار الآسر . ونحن نستطيع بالأصل ان نجد التأثير الذي مارسه الجـــو الجـــديد على ذوق الجمهور السكوني والبطيء في جميع الميادين : « لقد كان للتكعيبية ، وهي الثورة الناجحة ، تأثير لا يماريها فيه حتى ألد اعدائها : فلقد قلبت رأساً على عقب الهندسة المعمارية والمفروشات والفنون الصغيرة والموضة نفسها ، والمرأة الباريسية الأنيقة التي قد تطلق صرخـــات استنكار واشمئزاز أمام تعبيرات التكعيبية على صعيد الرسم ، لا بد ان تشعر بشيء من الاستخفاف المرح أمام اعلان لا يأخذ بعين الاعتبار التغير الجمالي الذي احدثته ، كذلك لا بد ان تحكم بالبلى والقدم على كل مجلة من مجلات الموضة لا تسود اسلوب رسومها روح يعود منشؤها الى التكعيبية المستنكرة »[1] .

ان المشكلة اليوم هي بالفعل مشكلة دخول شكل جـــديد ، مأسوي «رومانطيقي ، من أشكال الحساسية والفن على حياة الادب السوسيولوجيـــة

(١) برنار دوريفال ـ مراحل الرسم الفرنسي المعاصر ـ الجزء الثاني ـ ص ١٩٦ ـ ٤ : ١٩ .

المتخلفة دوماً بعض الشيء عن العصر . وهـذا أمر واضح للعيان باعتبار اننا نشهد اليوم تمدد تيار معين لا مداً جديداً . لقد شكلت الاحداث الادبية بين ١٩٢٠ و١٩٣٥ موجة اساسية كبيرة: فأدركت الشهرة جيد وكلوديل وفاليري وبروست وجيز ودو الذين كانوا مجهولين في الماضي ، في حـين ظهر الى الوجود كوكتو ومورياك وبرنانوس ورومان ومارتان دي غار ومالرو وكل السوريالية . وكانت الوتيرة بنسبة عشرة كتب « هامـة » في السنة . اما في العشرين سنة الممتدة بين ١٩٣٥ و ١٩٥٥ ، فلم تظهر من آثار تتمتع بنفس قيمة وقـوة الآثار السابقة غير ثلاثة ، هي آثار آنوي وكامو وسارتر . ونادراً مـا نقع بين الكتاب الذين ظهروا بعد ١٩٤٥ على كاتب يوحي بـ « صدمة » . والحقيقة انه حلت محل حقبة من العبقرية حقبة من موهبة انحلت خلالهـا مشكلة الطلاق بين الاسلوبين .

ومما يدل على اختفاء اي « ادب طليعي » جـديد – وهو تعبير يحملنا على الابتسام ويبدو هرماً بعض الشيء اذا ما طبق على الآونة الراهنة – اننا لم نعد نجد ناشراً يرفق الكتاب الذي ينشره بقصاصة تحمل هذه العبـارة : « كتاب طليعي » . ان قوة « الصدم » الوحيدة التي يهتم بها الناشرون اليوم هي المشكلة ذات الطابع الراهن المباشر (ميشيل سيسبرون) او الفضيحـة (روجيه بيروفيت) . وفيما عدا ذلك ، تكمن قيمة الكتاب في حدة القريحة (نيمييه ، بيريه) ، أو في كثافة الأسلوب (مرغريت يورسونار) . ان الجمهور يسيء فهم من ينتظر « الجديد » لأنه اعتاد على الحياة في عام ١٩٣٠ .

لكن ما يهمنا هنا الآن ليس الابداع الأدبي ، بل التبسيط والتعميم . إن تباين الأسلوبين يتلاشى ويمحي في الآثار الجديدة او في امتداد آثار الجيل السابق ، ويحل محل الشعور بـ « الصدع » تآلف تدريجي . وهذا التآلف يرجع الى انسجام الحياة الفكرية الفرنسية الجدير بالاعجاب والى تعدد الروابط بين مختلف « طبقات » القراء . فبين رجل الاوساط الادبية ، والناقد المتخصص ، والهاوي الفضولي المثقف والعويص المتعلق بالموضة احياناً ، وبين القارىء الحاصل على شهـادة

الكفاءة ، يوجد نظام كامـــل من الإرنان والانتقال عن طريق الطالب الجامعي والاستاذ والمدرس والمشتركين في المجلات الشهرية والاسبوعية. وما اشد تنوعهم: من كاتب العدل الريفي ذي الذوق الكلاسيكي الى المدرس المغرم بالسوريالية الى الاستاذ الذي يتوسع في المنهاج الى مدير المالية المعجب بإيلوار ! انمـــا ههنا تكمن في الواقع ، فيما فوق القارىء السلبي وفيما تحت الناقد المحترف ، الحيـاة الادبية الفرنسية الحقيقية وما يجعلها فريدة في العالم. وانما ههنا تكمن مختلف « دواليب » الآلة التي لا تعوض قواهـا المعدلة العديدة عن جرأة المبدعين الجدد المتطرفة، بقدر ما تعوض عن الطابع السري المغلق للحياة الادبية الباريسية التي هي محرك غامض للمجموع ، محرك كان سينتج أدباً بيزنطياً وأدب مسارّة لو لا ان عليه ان يجر كل تلك الاثقال ، ولو لا ان تحميله ما فوق طاقته يمنعه من الدوران في الفراغ. وانما في حياة هؤلاء القراء الوسطاء [1] بين الاديب والجمهور الواسع، نسمع الطنين الحقيقي للحياة الأدبية. ويكفي ان نسافر حتى ندرك أن آلية الانتقال هذه هي ما يفتقر اليه عدد كبير من البلدان الاجنبية التي لهـا كتابها وكتلة لا متمايزة من الجمهور ، لكن التي تفتقر الى اولئك القراء الذين يخدمون عن طواعية في غالب الاحيان سير المجموع.

•

الادب والسينما

اذا كان الطلاق بين الأدب التقليدي والأسلوب الرومانطيقي يحمـل دلالة عميقة، لكنه ما عاد يشكل مشكلة باعتبار ان مثل هذه المشكلة هي في طريقها الى الحل وباعتبار ان « الصدمة » التي كان يشعر بها الجمهور الكبير بين ١٩٢٠

(١) هل استطيع ان اقول هنا ان طريقتي الخاصة في التحليل والتأويل، التي يمكن ان تبدو ساذجة وتبسيطية احياناً في نظر الاختصاصيين ، تعتمد نقطة انطلاق لها احساسي بأنني واحد من اولئك القراء الوسطاء اكثر من احساسي بأنني نجي المطلعين العارفين ؟

و ١٩٤٠ أمام كبار كتاب عصرنا قد حلت محلها ألفة تساعدهـا مختلف انواع الوسائل : فأشد القراء تمرداً على كلوديل قد عرفوا كيف يحسون به عندما رأوا أعماله على خشبة المسرح ، وسحر كوكتو الشخصي مس قلوب آلاف الناس في « العودة الابدية » رغم انه أثار بلبلتهم في « اورفيوس » . وهكـذا يتجلى دور التأويل والتفسير الذي يمكن ان يلعبه بالنسبة الى الابـداع الادبي المخرج والسينمائي ، وعلى صعيد آخر الناقد .

لقد خشي البعض من ان تقتل السينما والاذاعـة « الادب » ، وان يستأثر الكتاب النـاطق وشريط الصور بالوقت الذي يخصصه الناس للقراءة. لكن الارقام تدل على ان هذه الخشية لم تكن في محلها، وعلى ان السينما قد قتلت فقط عيد القرية . بل لعل الكتاب قد احيط بهالة من النبل – عن صواب أو خطأ – نتيجة منافسة هذه الفنون الجديدة . إن الرجل الكبير الثقافة ، وبوجه خاص الباريسي الذي يستطيع ان يختار برنامجه ، هو وحده الذي يستطيع ان يحيط مشاهدته « فيلماً جميلا » بشيء من الأبهة . اما ابن المحافظات فهو لا يستطيع ان يقوم بمثل هذا الانتقاء بالنسبة الى الافلام الستة التي تعرض على شاشات مدينته اسبوعياً بصورة وسطية ، وهذا الوضع لا يمكن ان يتغير : وعلى هـذا ، واذا كان يجد في الكتاب وفي السينما نفس النسبة من النوعية الجيدة او المبتذلة ، فهو على الاقل حر في ان يطلب الكتب التي تلائم ذوقه ـ بمساعدة «نوادي الكتب» عند الحاجة – في حين انه لا يملك مثل هذه القدرة في المجـال السينمائي ، اللهم إلا اذا كان هناك ناد للسينما قادر هو وحده على منافسة الكتاب .

لكن المنافسة لا يمكن ان توجد في الواقع : ذلك ان للكتاب صوتاً وجرساً لا يمكن ان يحل محلها بديل [١] . ان الاسلوب الادبي ، سواء أتقيد ببنية اللغـة

---

(١) انظر موريس نادو : « الادب الراهن »: « انني بعيد عن وضع العمل الفني على صعيد النفعية ، لكن اذا كان ما سمي في القرن الماضي بـ « الجمال » (الذي ليس هو إلا احد مظاهر النجاح الفني) يسترعي اهتمامي بعض الشيء ، إلا انني اعرف بالمقابل ما أبحث عنه : شجى معيناً . ففيما وراء اللغة الخادعة وغش الفن ، يتاح لي الاتصال بهـذا الشجى عن طريق حضور صوت معين يؤثر في الى ما لا نهاية » . (ص ٢٤) .

ام لم يتقيد ، وسواء أكان منطقياً ام لم يكن ، هو شكل معين من أشكال الصوت الانساني ، شكل يمكن الاستغناء عنه لكن لا يمكن استبداله بآخر . ويرتكب الناس عادة خطأ فريداً من نوعه عندما يتحدثون عن « ايقاع » وسرعة الاسلوب السينمائي . والواقع ان السينما أبطأ بما لا يقاس في السرد والتحليل ، والصور تسرد بسرعة هي دون السرعة التي تسرد بها الكلمات : فلنجرب ان نترجم حرفياً الى لغة الصور « الفرسان الثلاثة » او « الأحمر والأسود » دون ان نهمل حادثة من حوادث القصة ولا أقول لوناً فارقاً من ألوانها : ان عرض الفيلم سيدوم ثلاثين ساعة ، والاقتباسات السينمائية المتوفرة لدينا تدل على ذلك بكل وضوح نظراً لكثرة ما تلخص وتقص. وقد يتملص أنصار الرأي المذكور بقولهم ان للسينما « ايقاعاً » مغايراً ، ولا بد ان « تقتبس » . والواقع انها بحاجة الى ساعة مقابل كل عشر دقائق قراءة ، ويكون ايقاعها آنذاك هو ايقاع مجلات « المختار » ، وهذا بغض النظر عن القيم الخاصة التي يوفرها لها هذا البطء. ولهذا يظل من المستحيل أداء أثر ادبي كبير على الشاشة .

بيد انه يظل من الممكن ان يُخلق من خلال الاسلوب السينمائي — الأبطأ والأقصر — عمل ترجع قيمته الى تكوين المؤلف « الادبي » ثم ينعكس نجاحه وانتشاره على العمل المكتوب نفسه . ومثال على ذلك كوكتو ، و « أمل » مالرو ، ودخول موررياك الى السينما . والسينما تساعد الادب بقدر ما تكرس الكاتب باستعانتها به . وانما ههنا تكمن نقطة الربط والحل : فاقتباس الشاشة لأثر روائي هو عمل مخيب للأمل ، اما طلب سيناريو فيلم من كاتب روائي فعمل مربح .

وعلى كل ، فإن الفيلم التجاري ، شأنه شأن سائر تقنيات إرواء الخيال والانفعالية ، انما عن خطأ يستأثر احياناً بوقت انصار العمل الجيد النوعية ، سواء أكان أدبياً أم سينمائياً... لكنه لا يفعل ذلك اكثر مما تفعل القصة الخفيفة أو الرواية البوليسية . وعلى العكس من ذلك ، فان ابن المحافظات — اي تسعة أعشار الجمهور ، وإن نسي البعض هذه الحقيقة احياناً — الذي لا تقدم له السينما

مجالاً للاختيار ، يميز تميزاً دقيقاً للغاية بين هذه العبـــارة المبتذلة « ذهبنا الى السينا » وبين « امضيت سهرتي في قراءة كتاب جيد » .

ان الكاتب الجريء والمجدد ما إن يحتل مكانه في السينما ، وعند الحاجة في اشكال اخرى للتعبير ، حتى يجد الوسيلة ليفرض نفسه بصورة ارحب واكثر حرية . فكل ما يبدو غريباً عن « الأدب الصافي » يمكن في السينما أن يكون مفيداً له دون أي إضعاف له . يقيناً ، إن الكاتب لا يكتشف نفسه ولا يفرض ذاته على اكثر الناس انتباهـــاً وقرباً إلا عن طريق صوته الخاص المميز له في اسلوب مكتوب من قصة أو دراسة او شعر او مسرح . لكن كل شيء يبعده عن حبس نفسه بين جدران عمله ، وعن تكراره - وهذا خطر محتم بعد خمسة عشر عاماً من ظهور كتابه الاول . ان الصحيفة والسينما واستغلال العبقرية الشخصية في ميدان جديد بل متخصص ، تحمي الكاتب من مثل هذا الهرم . واذا ما فعل ذلك امكنه احياناً ان يبسط نفسه بنفسه . فهل في هـــذا من ضرر ؟ أم فيه بمعنى ما فائدة ؟ على كل ، ليست الحال هكذا دوماً ، فتأمـــل الفن الذي خلف تأمل المغامرة قـــد ابرز للوجود مالرو جديداً دون ان يقتل القديم .

وحتى لو كانت الحال هكذا ، فإن سارتر قد حدد المشكلة : « اللجوء الى وسائل جديدة : لكنها موجودة سلفاً وقد سبق للأميركان ان اطلقوا عليها اسم « وسائل الاتصال الجماهيرية » . انها الوسائل الحقيقية التي نملكهـا للوصول الى الجمهور الافتراضي : الصحيفة ، الاذاعة ، السينما . وبالطبع ، لا بد ان نخرس وساوسنا » [1] . والحق ان تحول الكاتب الى صحفي يتطلب احتياطات علاوة على الوساوس . فمن الخير ان يأتي هذا التحول متأخراً ، ولقد وقع سارتر نفسه ضحية عجلته . ومهما يكن من أمر بالنسبة الى كل حالة فردية (وروح عمل من الاعمال الادبية لا تقل تفرداً عن كل روح روحية) ، فمن النادر ان تكون

---

(١) ج . ب . سارتر - ما الادب ؟ - مواقف - الجزء الثاني - ص ٢٩١ .

«وسائل الاتصال الجماهيرية» قد سقطت بموهبة من المواهب الى الحضيض ، ومن الملاحظ ان المؤلف أو الشراح حين يلجأون اليها فإنهم لا يفعلون شيئاً سوى ان يمموا فكراً اصيلاً . يقينـاً ليس هناك قط من قياس مشترك بين رقم كلب الكاتب المدرب على الكلام من المذياع وبين مـا يريد ان يقوله ويعرف كيف يقوله بامتلاء عن طريق اسلوبه الخاص . لكن حتى عندما لا يعدو التبسيط ان يكون دعاية خالية من مضمون حقيقي، فإنه يظل ثميناً. ونحن لا نستطيع إلا ان نأسف حين نجد مكبرات أصوات الفيلم والصحيفة والاعلان ، التي اقامهـا عصرنا بمختلف الصور عند مختلف مفارق الطرق، لا يمر منها إلا صوت الذين لا يعدون ان يكونوا سوى متكلمين وكتبة محترفين يقدمون للمستمع كل ما هو سهل ومنتظر . اننا لن نستطيع ان نأسف ابداً اذا ما جازف الكبار في هـذا الطريق ، حتى وإن كانوا مصابين بالتمتمة .

●

الادب والتربية

اذا كان قد حدث ، بين ١٩٢٠ و ١٩٤٠ ، طلاق بين العادات الادبية وبين اسلوب جديد في الابداع ، لكن الاتصال عاد من جديـد لحسن الحظ ، وبدا الكتاب الجدد – منذ عام ١٩٤٦ على وجه الإجمال – أقل عدوانية وتحييراً .

وما عاد هذا الطلاق القديم يشكل مشكلة إلا بصدد نقطة واحدة ، وهذه النقطة هي التربية المخصصة لتكوين الذوق الادبي ، ولإعداد رجـل المستقبل ليجد في النصوص صوراً نموذجية ، وغذاء ، بل نصائح .

لقد كانت نتيجة الحاجة الى استخدام «قطع مختارة» تقدم نماذج من الاسلوب الإعرابي والإنشاء الأدبي بهدف التربية ، كانت نتيجة هـذه الحاجة تثبيت فن الكتابة المدرَّس في المدارس الثانوية طوال القرن العشرين في الشكل الذي أعطاه إياه فلوبير او موباسان . ان فن السرد ما يزال يعتبر نفسه في غالب الأحيان تابعاً لهذه النماذج ، اللهم إن لم يكن تابعاً لأسلوب الفونس دوديه القائم على تصوير

ما هو طريف مثير للعواطف . واذا كان قد أصبح بحكم المقبول اليوم ان السرد الطفوليّ لا يستطيع ان يعالج إلا مواضيع تافهة كلها ابتذال ، إلا ان « واقعيي » ١٨٧٠ - ١٨٨٠ أعطوا هذه المواضيع تقنية متقنة مدققة : فن نصب الديكور قبل إدخـــال الشخصيات ، وحب لمسة اللون ولذة الملاحظة . وهكذا أنشىء التلاميذ ، من المدرسة الابتدائيـــة الى الكفاءة ، على نوع من السرد والاسلوب يقوم على الطرافة الكاذبة وتكلف الرقـــة . كما حشيت المختارات المدرسية بـ « صفحات » من مؤلفين محدودي الذكاء لكن مجتهدين .

ولا تبدل المدرسة الثانوية من الحال شيئاً ، سوى انهـــا تلجأ الى مساعدة ومثال أناتول فرانس . اما النماذج الأقدم عهداً ، مونتسكيو او فولتير ، فإنهما تظل غير فعالة على صعيد التعليم الثانوي ، باعتبـــار ان لغتها وروحها تظلان غريبتين وبعيدتين ومستغلقتين على من لا يحيا معها إلا عاماً او عامين بمعدل أربع ساعات اسبوعياً ، فتكون كل معرفته عنها معرفة تاريخية . لقد لعبت التربيـة في الطلاق بين الاسلوب التقليدي والاسلوب الجديد ، لعبت دوراً مساعداً على التأخر والتخلف باعتبار انها اتخذت نموذجاً اسلوبياً لها التراث الواقعي القائم على تصوير ما هو طريف . وثمة عامل آخر ينضاف الى هذا : إحلال التاريخ الأدبي في التعليم محل الثقافة الأدبية .

لقد قامت التربية ، حتى عام ١٩٠٠ ، على وضع المراهق تجـاه نص يفسره له استاذ ، تماماً كما يعزف الفنان قطعة موسيقية . وقد تتفاوت جودة التفسير ، وقد يكون فقيراً ومغرضاً ، يبحث عن دروس اخــلاق لدى كورناي رسول الحماسة المنيفة ، او يستنطق بلاغة بوسويه الى درجة يستحيل بعدها أي فهم . لكن المنهج لم يكن سيئاً . فالسنوات الاخـــيرة من القرن التاسع عشر جعلت من استاذ التعليم العالي باحثاً مهمته تجميع وثائق التاريخ الادبي ، ولم تجعله مكوّن عقول . وبدافع من منطق الاستمرار ، تبنت المدرسة الثانوية هـــذه الموضة ، وأصبح التعليم الأدبي في المدرسة الثانوية تاريخاً أدبياً لا غذاء للطالب عن طريق النصوص .

كان التعليم العالي قد خلط « البحث العلمي » بالتعليم نفسه . واليوم ، بعد إنشاء « مركز قومي للبحث العلمي » ، وبعد تخرج فوج جديد من أساتذة الجامعة ، تم التمييز بين هذين النشاطين اللذين يمكن التوفيق بينهما لدى الفرد الواحد اذا كان يعرف كيف يفصل بينهما ، ويدرك ان صرامة الأبحاث العلمية يجب ألا تكون بالنسبة الى الاستاذ إلا أداة رقابة على علم التربية الادبية . لكن هذه التوبة التي ما تزال في مرحلتها الاولى لم تنعكس بعد تقريباً على التعليم في المدرسة الثانوية حيث ما يزال المراهق غير مدرب على الثقافة الأدبية باعتبار ان التاريخ الادبي قد اخذ مكان هذه الثقافة . وفي الواقع ان المراهق لا يستطيع ، من خلال الساعات القلائل المخصصة لـ « الأدب » في المدرسة الثانوية ، ان يتعلم شيئاً سوى ان يقف موقفاً منفعلاً سالباً من مغامرة او فكرة نموذجية ، ومن طريقة في الرؤية والحكم هي طريقة الكاتب . و « شرح » هذه الطريقة يمكن ان يكون شاغلاً بالنسبة الى العلامة ، عنصراً بالنسبة الى الناقد ، نقطة استناد بالنسبة الى الاستاذ ، أي بالنسبة الى جميع الذين يمضغون النصوص التي تقوم بأود قوتهم . لكن من الخطأ ان يدعى المراهق الى ان يعيد المضغ بنفسه ، مع انه ليس بحاجة الى الغذاء بقدر ما هو بحاجة الى ان يتعلم كيف يتغذى . ان عقل مراهق في السادسة عشرة ، سيتعلم بعد سنة واحدة كيف يبني الجسور ، لهو بحاجة مباشرة وعاجلة الى ان يتعلم كيف يتعرف في الحياة « النمط » النسائي الذي تمثله إيما بوفاري[1] أكثر مما هو بحاجة الى معرفة الظروف التي تصور فيها فلوبير هذه الشخصية . إن آلية الابداع الأدبي ليست لازمة لمهندس المستقبل ، ومع ذلك فانها تُدرس له بدلاً من ان يدرس فن استمداد أحلام اليقظة والغذاء والتأمل من هذا الابداع .

ونتيجة لهذه الأخطاء ، اضطر تكوين الفكر الادبي ، رغم ما يلقى من دفاع من قبل التقاليد والطبقات البورجوازية ، اضطر الى ان يتنازل تنازلات كثيرة لصالح العلوم الاخرى ، بشيء من المهارة بالاصل باعتبار ان المراهق تترك له ثمانية اختيارات في البكالوريا .

(١) اقرأ في منشورات عويدات : مدام بوفاري تأليف غوستاف فلوبير .

وهنا يتجلى موقف جديد مناف للصواب ، موقف من يريد ان « يتعلم » طالب البكالوريا على مقاعد الدراسة ما سيكون « نافعاً له في ما بعد » . وعلى هذا فإن الاب الذي يريد ان يجعل من ابنـــه مهندساً يرفض التعليم الادبي الذي جرده الاساتذة بالأصل من قيمته اذ استبدلوا التعايش مع النصوص بتاريخ الادب. ان هذه الواقعة لها أهميتها ، لأنها تشكل خطراً على تكوين « القراء الوسطاء » الذين وضعوا الادب الفرنسي في مكانة الصدارة ، سواء أفي اليابان ام في الارجنتين ، عن طريق انتقائهم المتحفظ والمتطلب في آن واحد .

....

ان قوة حساسية الكتاب تكمن في دعم قرائهم لهم ، حتى لو لم يأتِ هـذا الدعم إلا بعد عشرين او ثلاثين عاماً . وليس من المهم ان يكون كتـاب « قوت الارض » قد باع ٤٠٠ نسخة فقط بين ١٨٩٦ و ١٩١٤ ، فهو مقروء اليوم من قبل مليون . لكن جيد ظاهرة سوسيولوجية بقدر ما هي فردية ، ولن نعرف « جيداً » جديداً اذا ما اختفت محطات الوصل بين الاربعمئة والمليون ، مع اختفاء فن تعلم القراءة في المدرسة الثانوية .

ان محطات الوصل هذه مهددة بـ « التخصص التمهيدي » الذي آلت اليـه الدراسات الثانوية ، وبالاختيارات العديدة التي يتيحها اكتظاظ « المناهج » . لقد أصبح التخصص يتم بسرعة ، ومع ذلـك فان خريج الكلية البوليتكنيكية [1] وخريج المعهد العالي لا يعدوان ان يكونا شابين فتيين يستطيعان بسرعة تفوق خمس مرات سرعة الآخرين ان يتمثلا ويحلا مشكلة تكنيكية او فكرية . لكن خريج المعهد العالي يجهل سيرة فولتير ، وخريج الكلية البوليتكنيكية قد نسي الكثير من زمر المنحنيات . انهما يعرفان فقط ، حين تنطرح مشكلة محددة ، ان يتناولاها بيسر وفعالية أكبر . وبتعبير آخر ، ان الدراسات العليا لا تؤدي إلا

---

(١) هي كلية مشهورة في فرنسا لتخريج التكنيكيين المتعددي الاختصاصات ، والدراسة فيها بالغة الصعوبة شأن الدراسة في المعهد العالي . المترجم

الى قابلية عامة ، و « التخصص » لا يأتي إلا في ما بعد حين يقف خريج الكلية البوليتكنيكية امام فرن عال او حين يقف خريج المعهد العالي امام مشكلة فلسفية او أدبية او سياسية . على هـــذا ، فلا جدوى من نهم الطالب وهو في الخامسة عشرة الى معارف « نافعة » لا تسمن ولا تغني مـــن جوع : فالمدرسة الثانوية، والمدرسة العالية، والكلية لا تعدو ان تكون تكويناً عاماً، والتخصص لا يتم إلا امام الورشة ، مهما تكن هذه الورشة . مـا من اختصاصي سيماري في هذه الحقيقة التي ما يزال غير الاختصاصيين يعاندون في رفضها . ان بضعة فصول فقيرة من دروس ضائعة في السادسة عشرة يمكن ان تعوض في مدى ست ساعات في الثامنة عشرة .

ومع ذلك فان هذا الخطأ هو الذي يعرض الحياة الادبية للخطر . ان التعليم الثانوي المعاني من اضطهاد روابط آباء التلاميذ الذين لا يريدون ان يضيع أبناؤهم معادلة من المعـادلات وهم في الخامسة عشرة مع انهم سيحلون ألف معادلة في الثانية والعشرين ، والاساتذة المتعصبون لاختصاصهم نتيجة نقص تكوينهم ، والمناهج الموسوعية التي يفسد خطؤها جو التعليم الأولي في المدرسة الثانوية ، ان هذا كله قد بدأ يحكم على الحياة الادبية ، كما في الولايات المتحدة الاميركية ، بأن تعيش في أوساط مغلقة على نفسها ، وذلـك ببتره هرم الوسطاء بين الحساسية الادبية الحينية وبين التكوين الادبي العام .

وعلى هذا فان مشكلة البكالوريا هي واحدة من المشكلات الادبية الاولى . ان التعليم الادبي الثانوي حين سيتحرر من المناهج والتاريخ الادبي ، دون ان يمس في شيء الدراسات العلمية – التي اهملتها شهادات البكالوريا « الكلاسيكية » اكثر ممـــا ينبغي – وحين سيستعيد وظيفته الحقيقية التي هي تعليم القراءة (لا اهميـــة للمناهج اذا كان الطالب يعرف كيف يحلل أي نص كان ويثبت انه يستطيع ان يستفيد منه اذا كان مناسباً له) ، فآنذاك فقط سيتلاشى خطر القطيعة بين الجمهور والابتكار، تلك القطيعة التي تلحظ في جميع البلدان الجديدة

والتي امكن تجنبها حتى اليوم نصفياً في فرنسا بفضل ثقافة تواجه اليوم تهديداً جدياً .

•

لكن التربية ما تزال تواجه صعوبة اخرى أمام « الادب الحديث » . فهي غير مؤهلة لتدريب الفكر على الأدب الجديد ، ما دام هدفها تعليم قراءة « الادب الفرنسي » وتحقيق التآلف مع الاساليب والانواع المتنوعة التي كانت انماط التعبير في عدة قرون خلت . ذلك ان النصوص التي تأسر اهتمامها وتستخدمها، من موليير الى هيريديا، تنتمي الى فكر انساني النزعة والى حضارة واثقة من نفسها : اما نصوصنا فتنتمي الى فكر مأسوي . ان « الادب الفرنسي » يضع الانسان في عالم منظم من اجل الانسان . أما الادب الحديث فيضعه في كون لم يخلق له . وهنا تظهر من جديد ، وبصورة اقوى واشد إحراجاً ، القطيعة بين الحساسية الكلاسيكية والحساسية الرومانطيقية ، بين فنون الانسجام وفنون المأسوي .

وما دامت هذه القطيعة غير قائمة إلا بين تقليد أدبي موهن وأسلوب ادبي جديد ، فقد كان يمكن حلها عن طريق تمثل تدريجي لكلا الاسلوبين الادبيين، وكان هذا التمثل يتم من خلال حياة مؤلف ، من خلال حياة قارىء ، وعند الحاجة من خلال عدة أجيال ومن خلال تلك البوتقة التي توجدها صدف القراءات وتعدد الآثار والكتاب. وعلى العكس من ذلك،وفي اطار التربية الادبية الضيق ، يطل الفكر الذي يكوّنه ادب انساني النزعة - فرنسي وفي غالب الأحيان لاتيني ويوناني - يطل مع « الادب الحديث » على عالم جديد .

لقد حاول التعليم،بعد ان تجنب المسألة حقبة طويلة من الزمن بقصره المناهج الادبية على الفترة الممتدة حتى ١٨٨٠ ، حاول ان يخلق طريقة « للاطلاع على الادب الحديث » وهو يقدم اليوم نصوصاً « من القرن السادس عشر حتى أيامنا

منه » . والمصيبة ان الادب الجديد اذا كان يشكل عالماً جديداً ، فهو لا يمكن بالتالي ان يكون وصلة في نهاية « المنهاج » .

ترى ألا نبالغ في « القطيعة » ؟ على كل ، يصعب علينا ان نخلط بينها وبين سوء التفاهم المعتاد بين جيل وجيل ، الذي يقدم للتاريخ الادبي وسيلة لابتكار « مدارس أدبية » . ان « الادب الفرنسي » من القرن السادس عشر الى نهاية القرن التاسع عشر لهو ذو طابع استمراري ، اذا ما استثنينا انطلاقة الرومانطيقية الاصيلة التي أنسنها على كل الاحوال ادباؤها وخففت من مرارتها « القطع المختارة » . لقد كان هذا الادب يضع الانسان في وسط انساني ومؤنسن نطرح فيه المشكلات الانسانية « ضمن نطاق الأسرة » ، ويتناقش فيه الكتاب مع الله ، ويتغلغلون في الطبيعة ، وينتقدون السلطات ، ويصفون بلا كلل العواطف والاهواء ، ويستلهمون المحاولة اليونانية – اللاتينية لأنسنة الانسانية ، مزدرين مأسوية القرون الوسطى وما هو معجز فيها ، ومزدرين الحضارات « الهمجية » . أما أدبنا فقد كف على العكس عن تبطين وتغليف الاستفهامات الانسانية في ذلك الجو الدافىء المطمئن من النظام الادبي والبلاغة الانشائية والسيكولوجية المتعالمة . ان « القطيعة » هي على الاقل بنفس قوة قطيعة عصر النهضة . والحال ان « مختاراتنا من النصوص » ، المأخوذة من قروننا الثلاثة الانسانية النزعة لا تستطيع ان تتحمل ملحقاً من نصوص « حديثة » تتنافر كل التنافر مع بنيتها الاساسية .

ومن الحلول المصطنعة الزائفة التي تم اللجوء اليها تخفيف مرارة تلك النبذ من الادب الحديث الموضوعة في أواخر المنتخبات المدرسية ، وحشوها بالكتاب التقليديين المتأخرين ، من أمثال لوتي وأناتول فرانس ، واختيار صفحات من جيد يمكن اعتبارها تابعة للسيكولوجية التقليدية ، وصفحات من برنانوس يمكن أن تذكر بـ « خطيئة الاب موريه [1] » ، والبحث بالعدسة المكبرة لدى سائر

---

(١) رواية لإميل زولا . المترجم

المعاصرين عما هو غير أساسي من وصف وسيكولوجية ومناظر طبيعية - وباختصار تحويل الادب الحديث الى سمكة ملونة في حوض جميل بهدف ادخاله الى حظيرة التراث الانساني النزعة . ولقد كانت هذه الكذبة في غالب الاحيان غير مقصودة ، يقترفها استاذ مستقيم لا يحسن التصرف إلا لأنه يعرف عن ظهر قلب الجسم الذي يكونه الادب الكلاسيكي الفرنسي ولا يعرف بالمقابل معرفة حسنة الزائدة التي يتوجب عليه ان يضيفها اليه .

إن هذه الوقائع تبين صعوبة المشكلة واستحالة تدريب الطالب على فهم الأدب الحديث عن طريق اضافته كملحق الى برنامج التكوين الادبي الكلاسيكي. لكن ، وكما ان المذهب الانساني الكلاسيكي له ينابيعه في العصر الوسيط ، كذلك فإن الرومانسية المعاصرة غرفت تباشيرها الأولى في القرون الكلاسيكية الثلاثة على يد تيار باطني تتجاهله المنتخبات المدرسية ، لكن السوريالية استطاعت ان تتعرف بمجراه . ومرة اخرى نقول ان جميع الناس المثقفين يفضلون اليوم نرفال على لامرتين ، وقد يكفي ان يتخلى التعليم المدرسي عن تاريخ ادبي رسمي وان يعطي الأولوية لمن هم امثال نرفال على من هم امثال لامرتين ، حتى يكف الأدب الراهن عن الظهور بمظهر الظاهرة العويصة المعزولة .

لكن هذا يتطلب استبدال التكوين الانساني النزعة - قطع مختارة لمؤلفين يعلمون الانسان ان يتعرف نفسه ويحددها من خلال الانسانية - بذلك الصدام الذي نشهده اليوم بين المذهب الانساني والفكر الرومانطيقي الكوني . وهذا يعني بالتالي تسليم تكوين المراهقين لتساؤلات الساعة الراهنة وتشكيكهم بقيمة قروننا الثلاثة الانسانية النزعة وذلك بتجريدها من امتياز الأولوية على كل العصور الاخرى . ان المسألة كلها تنحصر اذن في معرفة ما اذا كانت الحقيقة صالحة لأن تقال للاطفال. والحق ان التعليم غير مهيأ للقيام بمثل هذا الدور الذي قد لا يكون دوره ، وانه ليكفي بلا ريب أن يصحح « قطعه المختارة الكلاسيكية » بطريقة يفتح معها سبيلاً ولو ضيقاً الى الادب الجديد . وعلى

كل ، ان رومانسية القرن العشرين ، ستدخل إن عاجلاً وإن آجلاً في الادب المسجل . وهي تجازف ، اذا ما دخلت فيه فوراً ، بأن تتعرض للتشويه ، ما دامت خصائصها الاستثنائية لم تحظ بعد باعتراف رسمي . لكن اذا ما فكرنا بتهيئة المستقبل ، فلا بد ان نأسف على ان أي كاتب من كتاب عصرنا لم يهتم بهذه المشكلات ، مع انه قد يكون مهتماً ، بعد ان تم تكريسه ، بإيجاد نقطة تطبيق عينية لفكره .

« الادب » وكتلة المطبوعات

الابداع الادبي المخبري
وتطبيقات الادب العملية

يمكننا ان نتساءل أين يكمن المركز الحيوي لـ « الادب » . أفي عزلة المبدع وايمانه ، أفي الابحاث الغامضة التي تتم في مخابر اللغة ، ام في « الاوساط الادبية » التي تزعم انها حاضنة هـذه الابحاث ؟ يقيناً ، ان هذه المراكز العصبية لازمة ، والاول منها أساسي ، لكن ينبغي ان نعترف ايضاً بأنهـا غير مهددة وبأن وجودها لا يطرح أسئلة .

اذا لم نتصور « الادب » مطلقاً مالارمياً ، انتاجاً سرياً لجواهر ثمينة يمكن ان تظل دونما حرج دفينة ، واذا ما تصورناه دائرة من الحساسية والخيال تحقق الاخوة بين البشر وترعى قدرتهم على الاحساس ، دائرة يحتل فيها المبدع المطلق مكانه الى جانب القارىء القليل التطلب او الكاتب المجامل ، دورة من الاتصال والجريان شبيهة بدورة الآزوت البيولوجيـــة ، فإن المشكلة الرئيسية تكون مشكلة ايجاد مكان للأدب « الممتـاز النوعية » في كتلة المطبوعات ، في حياة الحساسية والخيال الجماعية . وهذه مشكلة أوسع من المشكلة التي تطرقنا اليها تحت عنوان « الادب التقليدي والفن الرومانطيقي » ، ذلك انها لا تهتم هنا بمواجهة الاسلوب الجديد بخير ما احتفظ به التراث ، بل بأسوأ ما تقدمه المجلة المصورة والقصة الخفيفة .

ان من الواجب هنا ان نطرح على بساط البحث موضوع هذا الكتاب بالذات، أي مكان ودور وآمال ما سميناه حتى الآن بـ « الأدب »، ذلك ان المسألة كما يقول آلان هي « ان يكوّن الانسان حكمه عن طريق مجزرة أفكار. وليس هناك من حكمة أخرى »[(1)].

لقد أمكننا ان نحدد مميزات « ادب » عصرنا، لكن بشرط ألا نحدد ما نعنيه بكلمة « ادب »، الشيء الذي قد يبدو وكأنه مفارقة، لكنها مفارقة تتجاوب مع واقع ان مضمون كلمة « الادب » يقوم على تعريف ضمني ومتحرك دوماً.

ان من الصعوبة بمكان ايجاد تعريف نظري وعلمي، حتى ولو امتنعنا عن الرجوع الى العصور التي كان ينبغي فيها اعتبار كل نص مكتوب « أدباً ». ان « الادب » لا يمكن ان يعرّف بوظيفته، ذلك ان ما يسمى بـ « الادب » على مر العصور قد أدى ورفض في آن واحد جميع الادوار الممكنة: ان « أسمى » أنواع العصور الكلاسيكية كانت وظيفتها ان تضفي على الانسان صورة مثالية ونبيلة، وكان التحذلق يهدف الى تسلية الجمهور، وكان المسرح والرواية السيكولوجيان يسلطان الضوء، بالتنافس مع الاخلاقيين، على دوافع الانسان، كذلك فان المدرسة الواقعية تصف المجتمع والأدب التصويري يصف المناظر الطبيعية، والقصيدة تنقل قارئها الى عالم الحلم، والملحمة قصة مدهشة مثيرة للحماسة، والدراسة تقوم على المحاكمة العقلية، وكثيرون من معاصرينا يقرأون ليجدوا « تسلية » او « هروباً »، ولقد خيل الينا اننا نستطيع ان نجد في النثر والشعر المعاصرين ارادة مزدوجة في تجاوز الروتينات والتقنيات المعتادة على الصعيد الاخلاقي وعلى صعيد المعرفة. وهذه كما نرى أهداف متباينة كل التباين... اما اذا فكرنا على العكس بالشكل والتعبير، فسوف يتضح لنا ان الأساليب الجديرة « بالدخول الى الادب » هي الاساليب التي تتلاءم، من قبيل الموهبة او الصدفة، مع نيتها وتؤدي هذه النية، أي الاسلوب المتحمس المثير للحماسة،

---

(1) آلان - ذكريات الحرب - ص ٦٢ .

والاسلوب الوصفي الذي يحسن الوصف ، والاسلوب الفكري الذي يتميز بالوضوح : اسلوب مالرو ، واسلوب تيوفيل غوتييه ، واسلوب القانون المدني...

وينبغي ان نستنتج من هذا ان كلمة « الأدب » قد تغير معناها ونيتها اكثر من مرة ، ولهذا كان علينا ان نستعملها دون ان نحددها وذلك وفق السياق ، أو بتحديدها تجريبياً عن طريق امثلة وقوائم المؤلفين . والواقع اننا نجهل ما « يتلخص » فيه أدب الماضي : وللتحقق من ذلك يكفي ان نطلب لائحة من ناقد أو من سوريالي أو من استاذ ، ويكفي ان نقارن كتاب « منتخبات من النثر الفرنسي » الممتاز لمرسيل آرلان بـ « القطع المختارة » المخصصة لطلاب البكالوريا .

فكم بالأحرى جهلنا بما يتلخص فيه الأدب المعاصر . واذا كان هناك خلط بالنسبة الى القرون المنصرمة التي كان لا بد للاساتذة والنقاد والناشرين وجرذان المكتبات من أن يقوموا تجاهها بانتخاب إجباري إن لم يكن عادلاً من خلال غربلة الأحكام المتوارثة عن الأجيال وأنماط التفكير الدارجة ، فلا وجود في عصرنا بالمقابل لأي مقياس يميز النص « الادبي » عن النص « غير الادبي » . ان المقاييس لم تكن قط إلا مسألة موضة ، فقد كان المتحذلقون يحكمون على قصة « مغامرات الملك آرثر » أو « مغامرات رونو دي مونتوبان » بأنها « همجية » و « غير ادبية » ، وكان الاساتذة يرفضون جول فيرن او الكسندر دوما . وقد قبلت الجامعة في البداية بالنصوص التربوية ، ثم بالنصوص « المميزة لعصر من العصور » عندما استبدلت تكوين الفكر بالتاريخ الادبي . وقد بحثت الاوساط الادبية عن ضمناء للاتجاهات التي تشجعها . وغيرت الاوساط الاجتماعية الدنيوية من ذوقها الأدبي كما تغير موضة من موضات الازياء ، وبحث عامة القراء في « الأدب » عما لا تعطيهم اياه الحياة ، أي إما عن سلاح ضد السلطة ، وإما عن مناقشة اخلاقية على صعيد اعلى من صعيد التقاليد والاعراف ، وإما عن « هرب » عاطفي أو خيالي .

وعلى هذا ، وإذا ما تساءلنا « عما سيبقى » من ادبنا الراهن ، فإن الجواب

وحيد الممكن هو سؤال : « لمن ؟ » .

لكن من خلال هذه النسبية التي تحول دون تعريف وتحديد اصطلاح « الأدب » ، يبقى هناك مرجع ، ألا هو ان نعرف تجريبياً كيف حدد الادب نفسه بنفسه ، وهذا ما خيل الينا أن من واجبنا ان نقوم به ، وذلك بأن نبحث اين وكيف امكن للأفكار الجديدة ان تفرض نفسها ، تلك الأفكار التي هي بالنسبة الى عصرنا افكار نقاش وتأمل تتجاوز الحياة المبتذلة والمعرفة المشتركة. واذا كانت هذه الأفكار موجودة لدى الكتاب الذين يرفعهم التقدير العام الى السماء السابعة ، فهذا أمر يمكن ان يستخدم كبرهان وإثبات .

وعلى هذا فإن الوظيفة الادبية كما يبدو لا يمكن ان تحدد إلا بالنسبة الى كل عصر . وفي عصرنا تلاشت الحاجة الى الهرب وحب المثاليات وموهبة الوصف والتصوير والإعلام أمام مطلب التفكير والتأمل بالمشكلات الاساسية لمعنى الحياة .

ومن المفهوم في مثل هذه الحال ألا يمكن تحديد كلمة « الادب » إلا بدور ووظيفة النشاط الذي تدل عليه ، ما دامت هذه الوظيفة تتبدل باستمرار . فهي ليست إلا اللهجة التي يتخذها الانسان حين يسجل اشارات اصطلاحية قابلة للفهم والادراك هي بمثابة صورة عقلية لصوته العميق ، وذلك من خلال مجهوده للتعبير عن نفسه بالكلمات لا بنحت الحجر وقياس جسمه بالمكان . لكن هذه اللهجة ليست واحدة وحيدة : « ان كل عصر يحب ألماً مغايراً ، لأن كل عصر يحب مصيراً مغايراً . ومن المؤكد اننا ما عدنا نهتم اليوم كما في الماضي بكوارث أموانا[1] » . وفي الواقع ان هذا النوع في اللهجة والتألم يحتم على كل عصر ان يكون له ايقاعه الخاص الذي لا يعبر عنه الا الذين يعرفون كيف يدركون جرسه الأساسي . لكن هذه الحساسية الخصوصية التي تتلخص فيها حقبة من الحقب ، اذا عرفت كيف تكون حادة بما فيه الكفاية لتفرض الاعتراف بها وتكريسها ، ليست إلا اللحاء الحي المتجدد دوماً ، والفارق بين القشرة والخشب.

---

(١) مترلينك ـ كنز المتواضعين ـ ص ١٨٦ .

وهذه القشرة وهذا الليف ، الأقل احساساً من اللحاء بنبضات التاريخ وتقلق هما كل الأشكال الادبية المتأخرة ، وهما بوجه خاص كتلة الادب الشائع الذي يشبع حاجات القارىء الاولية .

وفي الواقع ان هذا الخشب كله، تجاه اللحاء المتجدد أبداً ، هو الذي يشكل كثافة الشجرة . انه ضروري ، لكن اذا لم يغذه اللحاء الحي ولم يتصل به ... فان اللحاء سيموت قبله .

ذلك اننا اذا ما استبعدنا المؤلفات العلمية والتكنيكية ، فان ما يتبقى ايضاً من كتلة المطبوعات الموزعة في الاكشاك ومكتبات المحطات هو ايضاً « ادبي » : ربما كان خشباً وليفاً ، وربما كان قادراً على البقاء على قيد الحياة مدة طويلة دون ان يسوس او يتجدد ، لكنه يتطلب ايضاً اتصالاً بعيداً بالنسغ الصاعد . ولا بد ان يكون هناك تبادل بين أدب التفسير والابتكار المفتقر الى العبقرية وبين الحياة الادبية المرهفة للنسغ الموسمي . فكم من مرة انقطع هـــذا الاتصال في القرون الماضية ، وكيف ندهش من كل الخشب الميت الذي يخلفه « الادب المتداول » ؟

لكن ألا نستطيع ان نقول ان الفن الادبي الذي طرح نفسه على صعيد التأمل النموذجي خارج النظام العام ، والادب الصاعد بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٤٠ ، قد أهملا تلك الأخوة بين الخشب القديم والخشب الطري العود ؟ والادب الذي ظهر بعد ١٩٤٥ ، الادنى نوعية والاضيق نطاقاً ، المألوف والساخر في غالب الاحيان ، ألا يصحح هذا الخطأ ، بالرغم من يأس المرهفين ؟

●

الادب الخالص وادب الارواء

وعلى هذا ، ومهما تحفظنا باسم استقلال العبقرية الخلاقة والحساسية بمواصف الانسانية الروحية ، فان مشكلة ١٩٥٦ هي مشكلة الصلة الضرورية بين الادب الخلاق والتأملي وبين الانواع الادبية المنتشرة بين الجمهور السوقي .

واذا ما استبعدنا من « الادب » الكلأ الغليظ الذي تقدمه كتلة المطبوعات غير التكنيكية لبضعة ملايين من الكائنات الانسانية التي وان لم تخصص أوقات

فراغها للقراءة خير ما في آدابنا فانها تظل تحتل مكانها بين أكثر الكائنات الانسانية حضارة وفعالية ، أقول اذا ما استبعدنا هـذا الكلأ ، فمن الممكن ان نأسف للطلاق الحاصل بين ادب يقوم على تأمـل انساني جوهري لكنه في الوقت نفسه ارستوقراطي وعويص مغلق على ذاته ، وبين المنشورات الشائعة التي تقوم على الخيال العادي والتبسيط والتي تشكل كتلة ذلك « الادب » الآخر الذي تتغذى به عقول وأناس لهم قيمتهم ، لكنهم يفتقرون الى التكوين والصبر والرهافة .

ويقيناً ، اذا كانت قد وجدت دوماً مسافة فاصلة بـين ما هو فكر حقيقي وبين ما هو طرفة ، تبسيط ، متعة سهلة للفكر المحموم ، واذا كان قد وجد في غالب الاحيان « أدبان » ، فهذه حقيقة واقعة مؤكدة ، ولقـد كان اللاتينيون يتركون كوميديات تيرانس ليذهبوا لمشاهدة مروّض الدببة . لكن لعل فرنسا هي أكثر البلدان أهلاً اليوم لإعادة الصلة بين كلا النوعين .

لقد انقضت اربعة قرون على الادب الرسمي ، المدموغ عليه من البداية بأنه « ممتاز النوعية » ، وهو مقطوع الصلة كلياً بالذوق الشعبي : منذ أن ولت أيام شعراء البلياد [1] . ويقيناً ، انه لمن الصعب ان نقيم المعارضة بين الأدب العالم والادب الشعبي ، باعتبار ان هذا الاخير قد كتبه على كل الأحوال كتبة . لكن خطيئة فرنسا الكبيرة هي انها عزلت وفصلت الذوق الشعبي عن الذوق العالم . فباعتبار انها كانت امة مجاملة ، فقد كتبت للبلاط : ومن هنا كان اولاً الادب المجامل ، ثم ادب عصر النهضة بأساطيره التي تقصد ان تكون عصية المنال على على ابن الشعب ، ثم ادب عصر لويس الرابع عشر وادب المذهب العقلي في القرن الثامن عشر الذي كان بالغ الحماسة تجاه « الشعب » ، لكن الذي كان يستخدم لغة مرهفة باردة لا يستطيع الشعب ان يسمعها . وفي النهاية ، رفض باسم الذوق كل ما كان يصب من الرومانسية على الحس الشعبي والعام . والاتجاهات الاكثر إغراقاً في النزعة التحريرية هي بلا شك اكثرها ارستوقراطية ، كما يدل على ذلك

---

(١) هم الشعراء الذين ارادوا في مطلع عهد النهضة ان يقطعوا الصلة بشعر العصر الوسيط الشعبي .
المترجم

مثال السوريالية .

لقد عرفت فرنسا ، وبخاصة منـــذ القرن السادس عشر ، قانوناً شبه دائم يدل على ان هذا البلد ، بخلاف البلدان الاخرى ، لم يعرف من رابطة مشتركة بين الادب الجيد النوعيـــة وادب الارواء . ذلك ان هذين الادبين لا تفصل بينهما المسافة المعتادة بين التطلب والرضى بالسهولة ، بل يفصل بينهما مفهوم مصطنع عن الذوق متوارث عن المذهب الانساني وعن نزعة عقلية متلاحمة باللغة الفرنسية كما كونتها القرون الثلاثة الماضية .

ان احدى مهـام جيلنا ستكون بلا ريب معرفة هذه المشكلة . ترى هـل نعرف أن الاجانب المثقفين ، بعد ان يمضوا عدة سنوات في الدراسة ، يتحمسون لعصرنا الوسيط لأن آثاره الأدبية والفنية تفلت من كل مقاييس « الذوق » التي فرضناها حوالي عام ١٧٠٠ على العالم ، وأن حياة هذه الآثار تشكل كلا منسجماً متعدداً لا ينفصل فيه ذوق المثقف عن ذوق الأمي ؟

ليست المسألة اذن هي ان نطلب من الآثار التي لا ترضى بالسهولة ان تكون سهلة ، وذلك بأن نرجو مالرو أن يكتب رواية صحفية خفيفة ، ولا ان نرفع مستوى ادب الإرواء ضد ارادة ومصلحة من يستثمره ومن يهضمه . ان مثل هذا العمل لن يكون إلا طوبائية محببة . لكن ما يزال بالإمكان تأسيس هذين التعبيرين الادبيين على أساطير مشتركة كما كانت الحال في العصر الوسيط . ويكفي لهذا ان يتم توضيح جميع الاساطير التي في سبيلها الى التكون ، وهذا شيء من مهمة الناقد . وآنذاك فقط يمكن ان يتحقق التأثير المتبادل بين المبدع العبقري وبين محترف الادب ، وان تتصل من جديد دائرة الحياة الادبية بكل فوائدها .

●

ان النتيجة البسيطة للاقبال على قراءة أدب الإرواء التي تستهلك في فرنسا اكثر من نصف الساعات التي يخصصها القراء للمطالعـــة هي تهييج الحساسية او الخيال تهييجاً يتلوه اشباع ورضى . وآلية ذلك بيولوجية وبسيطة : آليـــة استثارة العضلة ، آلية الشهية ، آلية الفعل الجنسي المحض .

ان هذه الحاجة ، التي تخلقهـــا او بالأحرى تنقلهـا الى « الأدب » وفرة المطبوعات ، تولّد القصة الخفيفة سواء أكانت بوليسية أم عاطفيـة أم شبه تاريخية ، تولّد « تلك الكتب التي تشغل الخيال وتجعله يدور في اتجاه واحد الى ان يأخذه الدوار »[1] .

ومن غير المجدي ان نرثي لا لوجود هذا «الادب» فحسب ، بل ايضاً لسهولة الانتشار التي يوفرها له تطور التجارة والتكنيك . لقد وجد هذا « الادب » في جميع العصور، وقبل اكتشاف الكتابة واختراع الطباعة كان موجوداً في الخيال الشفهي. ومنذ ثلاثين عاماً لا أكثر ، كان غلمان القرى الجبلية الموهوبون يرتجلون أمام رفاقهم مثل هذه الحكايات (مقلدين بالطبع بعض القصص المنشورة سابقاً)، وكان الفلاحون في العشيات لا يملون من تكرار سرد قصص الجرائم و «السحر». كما ان ما مـن طفل في الخامسة عشرة محروم من الكتب لا يعرف كيف يقص لنفسه حكاية عاطفية قبل ان ينام. وهذا كله، من القصص العاطفية الى مغامرات رجال العصابات ، ينتمي الى عالم احلام اليقظة التي يخيـــل فيها للمراهقين انهم ينقذون على ظهر جواد جامح ابنـة شخصية كبيرة . وليست الطباعة هي اول ما جذب الجموع الى مكان جريمة من الجرائم ، ولا أول ما اوحى الى المرضعات بحكايا الرعب ، ولا أول ما قاد الفكر المحدود الجلف الى تخيل الحنان حين يكون عاشقاً أو يريد ان يكون كذلك ، ولا أول مـــا ولّد حب الالغاز والأسرار البوليسية .

وعلى كل حال ، لقد كانت حاجات الخيــال والحساسية البدائية هذه وراء إلهام الفولكلور ، وهي مـــا تزال تشكل على نحو غامض ينبوع الأدب . ومن السهل ان نلاحظ ان الرهافة النسبية لم تخنقها لدى أي انسان كان ، واننـا اذا كنا لا نتحمل القصة الخفيفة بسبب أسلوبها ، إلا انــه كثيراً ما يحدث لنا ان نقدم على مطالعـة كتاب اكثر تعقيداً رغبة منا في الارتواء . ولعلنا ننتهك القدسيات اذا ما تناولنا من المكتبة كتاباً لمالرو بسبب طعم الدم فيه ، او كتاباً

(١) برنانوس ـ حلم خبيث ـ ١٩٥١ ـ ص ٦٦ .

لمورياك لما يشتمل عليه من أسرار الهوى البشري القاتم ، لكن هذا الانتهاك للقدسيات موجود . واذا كانت اليد لا تقع ، وهي تبحث في رف المكتبة، على رواية غاطفية أو رواية مغامرات ، فهذا لأن مثـل هذه الرواية غير موجودة فيه ، أو لأن سذاجة شكلها وسيمائها – في حال وجودها – تجعلها غير صالحة للاستهلاك . ومن المحبب بالأصل ان يقودنا مورياك الى النعمة ومالرو الى مواجهة الانسان والأبدية ، بدءاً من نداء الدم والقلب الذي يمكن من حيث المبـدأ للكتاب الصغير المجلد ان يلبيه . ومن هنـا نتبين ان المسافة الفاصلة بين الأدب الأسمى والأحط ، بين القارىء المثقف والقارىء غـير المثقف ، لا تتجاوز قيد شعرة . فأي مشقة بذلها الانسان المثقف ليقطع هذه الشعرة الى اربعة أقسام ، وليجعـل ردود فعله البيولوجية متفقة مع ردود فعله الفكرية والاخلاقية ، الشيء الذي يمكن ان يفيد في تعريف الادب « الرفيـع » والثقافة .

يتضح من هـذه الملاحظة البسيطة ان الصلة المستحيلة بين أدب الارواء والادب الاخلاقي ضرورية مع ذلك . ان اخفاق بعض المجهودات التي بذلت في عصرنا لتجديد الخيال الادبي – ولنتذكر على الاخص السوريالية – يرجع الى ان هذه المدارس التي أبدت حباً ساخراً تجاه الميلودراما اللاذعـة ومنزل ساعي البريد «شوفال» وقصص الحب والاشباح القاتمة اللون، قد بنت تجديدها مع ذلك خارجاً عنها ، في مؤلفات متكلفة تقلد غيرها تقليداً ساخراً ، وبعيدة اكثر مما ينبغي عن الشهية البدائية . ولعل آراغون العصر السوريالي قد أهمل المجلة المصورة . ولقـد كان السورياليون هم الوحيدين الذين اعترفوا بتنافر الفنون السوقية الذوق مع الحساسية المثقفة . لكن لما كانت سياستهم الروحية تقوم على المغالاة ، فقد رأوا في هذا التنافر حماقة ينبغي عليهم ان يبالغوا فيهـا الى أقصى حد ليتبينوا ما يمكن ان ينتج عنها عندما تصل الى درجـة التأجج . ولم يستخلصوا من ذلك شيئاً في النهاية سوى لذة ساخرة .

إن السـوء لا يكمن في وجود ادب سهل يروى فيه غليل الخيـال والانفعال قبل ان تتاح لهما الفرصة ليتطورا ويتنوعا ، بقدر ما يكمن في عزلة هـذا

الفن البدائي .

ولو كان هناك تشارك في الاساطير بينه وبين الفن الحقيقي، لظل بالتأكيد على ما هو عليه ، لكنه كان انفتح في الوقت نفسه لتجديد ما ، ولاتصال ما رغم كل شيء ومهما يكن ذلك بصورة غامضة. ولكان احتل مكانه في رومانسية متأخرة تستطيع ، بالرغم من كل نقائصها ، ان تخلق ذلك الاتصال . وعلى هذا فإن الادب الدون يعاني من اختناق حقيقي . قد يقال: هذا شيء لا أهمية له ، لكننا نكون بذلك قد احتقرنا لا هذا الادب فحسب – وليس في هذا جريمة – بل أيضاً الذين يتغذون به ، وهذا موقف غير اخلاقي . كما اننا نكون قد تجاهلنا واقعة أساسية ، ألا هي ان الادب « الشعبي » اذا ما انغلق على نفسه في عالم يزداد زيفاً أكثر فأكثر فإن عزلته قد تؤثر على « الادب » الآخر . أوَ ليست « القطيعة » الحقيقية في أوساط الجمهور هي في الواقع القطيعة بين من لا يعرف غير الصحيفة والمنشور والقصة الخفيفة ، وبين من يستخدم الكتاب ؟

ان الادب « الشعبي » لم يتلق رفداً منذ ثمانين عاماً إلا من الولايات المتحدة الاميركية ، فالتفت نحو ما غريب نظراً الى افتقاره لنسغ جديدة، او على الأقل افتقاره للاتصال بالحياة والحساسية القوميتين . ومن أمثلة ذلك الساطعة مثال « الرواية العلمية المتخيلة » .

ان هذا « النوع الادبي » أغنى بالفعل بالامكانيات من الرواية البوليسية او القصة العاطفية الخفيفة . فالأخيرتان تتطلبان تطويراً ميكانيكياً ، وعلاقة حب تقام في وجهها العقبات ، وتنطويان على تألم مثير للعواطف وخاتمة سعيدة ، او على لغز إجرامي يتعقد كثيراً قبل ان ينكشف . وعلى العكس من ذلك لا تقدم « الرواية العلمية المتخيلة » سوى إطار : عالم تتبدل فيه الطاقات البشرية نتيجة تصنع تكنيكي . وهي بذلك شبيهة بالقصيدة الرعوية التي يفرض فيها الديكور نفسه فرضاً . وتتأتى صعوبتها من ان خلق هذا الديكور بالذات يستهلكها . وعلى كل ، ان هذا الفن الجديد ، في ما عدا بعض الاستثناءات النادرة ، يتغذى من مستوردات هي دون تطلب الجمهور : فـ « الرواية العلمية المتخيلة » الاميركية

المترجمة الى الفرنسية لا تفعل شيئاً سوى انهـا تصور صراع عصابات متنافسة، منقولاً من شيكاغو او من الشمال الكبير الى جو علمي كاذب جدير بأن يثير ابتدام تلميذ المدرسة الابتدائية : قصص رجال عصابات منقولة الى مستوى كوني، لكنها تظل قصص رجال عصابات . ولقد كانت رواية الخيال الخام تتمتع حتى الاعوام الاخيرة بمصير افضل في فرنسا . لكنهـا لم تعد تلقى في القرن العشرين رفداً من الادب الحي ، فالتفتت نحو مصادر اخرى .

●

الأدب الخالص والتبسيط

تكمن اصالة عصرنا في أدب تقوم حبكته الروائية على تأمل الوضع البشري، لكنه في الوقت نفسه أدب يحمل معه أخطاره . ولقد عرفنا المسافة التي تفصله عن الادب « التقليدي » والادب « الشعبي » . لكن هناك ايضاً شكلاً آخر من أشكال الكتاب ، الشكل الذي ينافس « الادب » لدى أصحـــاب المكتبات اليوم . ان الجمهور لا يتجه اليوم نحو روايات دون ودراسات صعبة بقدر ما يتجه نحـــو مؤلفات ذات طابع راهن ، وكتب التاريخ والريبورتاجات والدراسات السياسية والاقتصادية .

وهناك بالفعل طلاق بالغ الاهمية في الأسلوب والتفكير بين هذه الكتب وبين « الأدب » ، ذلك ان هـذه الكتب مكتوبة بطريقة رديئة . وليست المسألة مسألة اسلوب لغوي ، بل ان كتابتها بالذات مشوشة ، وانشاءها متعثر وملئ بالتكرار . فلنأخذ «قورون» رحلة حول العالم لـ «لوتومولان»، نجد فيها يوميات مثيرة ، لكن قيمة كل مرحلة فيهـا مبتورة . وكتاب م . هرمان « الانسان يسعى الى اكتشاف العالم » يفتح آفاقاً جديدة لسبل الانسانية ، لكنـه محشو بالاستطرادات والعودات الى الوراء والتعسف والثرثرة ، وبالتـــلذذ بعدم بداية الفصل ولا إنهائه بالجملة الواضحة التي كان يمكن ان تعطيه معناه . وكتاب بيير دي لاتيل « فيزا للغد » يعالج فكرة صعبة ولامعة في اطار فلسفي كاذب دبق.

ومع ذلك فـــان هذه الكتب الثلاثة ، بالرغم من تشوش اسلوبها في العرض والكتابة ، تباع باعتبارها كتباً مرغوبة ضرورية بسبب موضوعهـا ، في حين يماود عشرة آلاف شاب في العشرين من العمر دونمـا كلل رواية مراهقتهم ، ويماود عشرة آلاف روائي في الثلاثين من العمر رواية تجربتهم . ومثـل هذه الروايات ، على فرض انها قبلت من قبل ناشر ، لن تفعل شيئاً سوى ان تخيب امل الجمهور الذي يطالب مقابل فرنكاته الخمسمئة بقصة تستحق هذا المبلغ . . .

لقد ترك « الادب » ميداناً واسعاً يفلت منه على هذا الصعيد . ولعـل من المناسب ان نسمي هذا الميدان بميدان « التبسيط » . وهو ميدان لن يستعصي على العشرين ألفاً من الروائيين الناشئين ، الحاملين جميعهم شهادات جامعية ، أكثر مما يستعصي على كتابه الحاليين . وهو ليس بميدان غير مشرف على كل حال .

وانما ههنا يتدخل مع الاسف مفهوم « الادب الخالص » . فالكاتب الشاب لا يرى إلا ثلاثة ميادين : الرواية ، الدراسة ، المسرح. اما تاريخ الفن، والتربية، والتاريخ ، والجغرافية ، فتبدو له من اختصاص « الاختصاصيين » – وهو ليس منهم – او « المبسطين » – وهذا شيء يحتقره . لقد وضع اخوته الاكبر منه سناً ، رجال عصرنا الكبار، هذه الفكرة المسبقة في رأسه، ذلك انهم لم يخرجوا من أشكال « الادب الخالص » الثلاثة إلا لحساب « السياسة » .

وليس ثمة شيء كثير يقال حول هذا الطريق : انه يقدم سنداً ، يفتح العالم ، لكنه يغلقه في اللحظة نفسها. والكاتب يجد نفسه عن طريق السياسة على احتكاك بالعالم الواقعي ، لكنه يقع في الوقت ذاته تحت رحمة قانون كل عمـــل نضالي ، القانون الذي ينص أولاً على انه « ليس كل شيء يصلح ان يقال » ، ومن ثم لينص : « لا شيء يصلح ان يقال » . ولقد كانت هذه هي المشكلة الكبرى التي واجههـا « الالتزام » ، وهي نظرية تحتم على كل كاتب في النهاية ان يختار حزباً .

ويقيناً ، لو لم تكن المسألة تتعلق إلا ببطاقة الانتخاب، لقلنا ان هذا واجب مدني ومطلب طبيعي . اما ان يكون واجباً على الكاتب ان يخضع كتاباتـــه للايقاع السريع والضروري الذي تتطلبه تغيرات تكتيك العمل المباشر ، بدلاً

من ان يمضي في تأمل لا نقول عنه انه متجرد بل نقول انه بطيء بما فيه الكفاية، فهذه مسألة تبدو أشد صعوبة . ولهذا ، وباستثناء بعض المواهب وبخاصة لدى الماركسيين من أمثال روجيه فايان وبيير كورتاد وجان كانابا ، نجد الكاتب يعود بسرعة بعد عام ١٩٤٥ الى دوره التقليدي في السياسة : فإما ان يكون جندياً متطوعاً يشترك في مناوشات لامعة تخدم بشكل عام موقفاً سياسياً دون ان تندمج به ، وإما ان يطرح نفسه كضمير اخلاقي فوق الاحزاب . وهذا ما كانته ، مع بعض الظلال والفروق ، مواقف كامو وفرانسوا مورياك وتييري مولنييه وسارتر . وليس في مواقف هؤلاء « التزام » بعمل مباشر محدد ، بل انعطافات الى اليسار واليمين ، شبيهة بلعبة ذبابة الحوذي . لقد أنحى سارتر باللائمة على كامو ، في الخلاف الذي قام بينهما ، لأنه وقف عند القيم العامة ، وجعل من الكاتب ضميراً سامياً بدل ان يدخل في سلسلة من الالتزامات المحددة. لكن سلسلة الالتزامات المحددة هذه هي من اختصاص المقال لا الاثر . ان الاثر الادبي يتكون في مدى عدة سنوات ويمتد مفعوله على مدى عدة سنوات . والسياسة الملتزمة بقضايا الساعة الراهنة تتبدل كل شهر ، وهي لا تلام على ذلك . لقد أنحى اذن سارتر على كامو باللائمة لأنه تخلى عن الصحافة . وفي الواقع انه من البديهي ان الكاتب مطالب بكتابة آثار ناضجة ، دون ان يكون محرماً عليه او مطالباً بكتابة مقالات « ملتزمة » ، تماماً كما انه يستطيع ان يحرث الارض او يعلم القواعد .

●

ان مشكلة «الالتزام» غريبة اذن عن ادب الكتب . والاقبال الشديد الذي عرفته دل على الاقل على نوعية الخطر الذي يتعرض اليه الادب الجديد الواسع الذي ميز عصرنا بتطوره بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٤٠ ، خطر ان يكون ادب مخبر : مخبر واسع هو ، باستثناء مشكلات اللغة ومن خلال هذه المشكلات أحياناً ، العالم بأسره وكذلك قلب العالم المحترق الذي هو تساؤل الانسان عن

يمنى حياته من خلال المنظور الانساني . لكنه يظل مخبراً ، وذلك بقدر ما لا يعبر عن شاغله العالمي إلا من خلال أشكال ادبية صرف من رواية او دراسة او مسرحية ، من غير ما تنازلات تجاه الخيال الروائي او تعطش الجمهور الكبير الى الوثائق .

ان النجاح الذي لاقاه لدى اصحاب المكتبات الكتاب « الوثائقي »(وينبغي ان نفهمه على انه كتاب تبسيط) في السنوات العشر الاخيرة ، قد دل على ان نقاء الادب الذي كان ميزة عصرنا ، والذي لم يقف عقبة دون انتشاره ، يشكل خطيئة ضد جريان النسغ في جميع أغصان المطبوعات غير التكنيكية، وخسارة ميدان واسع للغاية بالنسبة الى الكاتب .

ومحدودية الادب هذه لم تلحظ إلا في ميدان واحد هو ميدان « الالتزام » . لكن الواقع بعد كل شيء أوسع وارحب : فاذا كان الادب قد أهمل السياسة ، فقد أهمل ايضاً التاريخ والجغرافية والجيولوجية والتاريخ الطبيعي . ولقد كفى ان يتمتع احد الكتاب الكبار بتكوين « ناقد فني » (ليغفر لنا مالرو هذا التعبير) حتى تتجدد آفاق مغامرة البشرية الفنية ، وحتى يتجدد على المدى الطويل « تاريخ الفن » الكئيب . ولا شك في ان كتاباً آخرين دخلوا الادب بعد ان تخصصوا في الجيولوجية او الفيزيقا : والرؤية التي يمكن ان تكون للجمهور الكبير وللطلاب التعساء في التعليم الثانوي عن حياة الارض او عن التكوين الفيزيقي للعالم لا تنتظر إلا تدخلهم حتى تعوض تخلفها عن رؤية العصر — وهذه ما تزال حاجة ماسة ...

خاتمـــة

ثمة سوء تفاهم بين الادب الخالص الذي يشكل الكشف العرفاني والاخلاقي لنصف قرننا الماضي ، وبين الادب التقليدي أو الشعبي أو التبسيطي . وهـــذا الانفصال بالجسد كان بالفعـــل ضرورياً حتى يمكن للإبداع ان يتحقق ويبدأ بالتبلور . لكن لا بد ايضاً للاعوام الراهنة من ان تضع له حداً .

ان المشكلة تظل هي المشكلة التي تعارض وتجمع بين ابحاث العلوم الخالصة وبين تطبيقها التكنيكي . والصناعيون والمهندسون والعلماء يعرفون هذه المشكلة حق المعرفة . ومهمة العصر الراهن ان يعلم الادباء كيف يتعرفون هذه المشكلة في ميدانهم الخاص .

ان ابحاث المخبر تظل ضرورية ، والآثار العويصة التي يكتبها موريس بلانشو أو جوليـــان غراك او بريس باران تسمح لـ « الأدب النظري » بأن يتقدم على النحو المبهم الذي يتقدم به « العلم النظري » . بيد ان الذين لا يحبسون انفسهم في هذا المخبر ، تنطرح وتنفرض عليهم ، أكثر فأكثر ، ضرورة ايجاد نقاط تطبيق عينية ومألوفة لذلك التأمل الذي هو الادب ، من غير ان يتعرضوا الى الامتهان مع ذلك . ان اكتشافات مرحلة ١٩٢٠ — ١٩٤٠ تشكل رأسمالاً من حيث اننا لم نبدأ الا مؤخراً بتسليط الاضواء عليها . وهذه الفرصة ، التي يجب ألا تحول الى سهولة ، قد أحس بها الكثيرون في ايامنا ، ما دام نيميه لا يكتب بلغة عصية على الفهم ، وما دام هنري كيفيلك يعمل بملء ارادته في الجغرافيـــة ، وما دام جاك لوران قد كتب ، تحت اسم نهر كندي ، « كارولين شيري » .

ان الجمهور المتعطش الى « جدة ادبية » ، سواء أفي فرنسا أم في البلدان الاخرى ، يطالب بكلوديل ثان وبمالرو جديد ، دون ان يكون فهم كلمة واحدة من الأولين . ولا عجب بعد هذا إن كانت دور النشر والجوائز الادبية تقدم له « اشياء جديدة » اختلقتها الدعاية وما تزال تقطر بصمغ الاعلان .

ويبقى علينا اليوم ان نسلط الاضواء ساطعة على ابداع ١٩٢٠ — ١٩٤٠ الكبير ، الذي ما يزال مجهولاً وغير مفهوم بالرغم من انه تكرس . واذا ما خلفه فوراً ابداع لا يقل عنه غنى و « جدة » ، فإنه سيكون تبذيراً لا مثيل له . واذا لم يتم هذا التوضيح من خلال آثار اكثر رشاقة وسطحية ، فسيكون كل شيء قد ضاع . لقد احتجنا الى قرن من الزمن لنستخلص من جماعة البلياد نتائجها ، والى خمسين عاماً — حتى « سيرانو » — حتى نستفيد من انطلاقتنا الرومانطيقية الأولى بالرغم من أن مرارتها خففت من البداية . وانما في هذا الاتجاه يسير الادب الاكثر حداثة .

وعصور التمدد هذه هي في نهاية الأمر اغنى العصور ، لأنها تستثمر بدل ان تكتشف . وفيها تشتد الحاجة الى جريان عام للتيار الادبي . وعلى هذا فإن « الآداب » المتنوعة التي اتينا على ذكرها تشكل في أيامنا هذه ميداناً واسعاً مفتوحاً وكتلة واحدة . وستكون الغلبة للكاتب الحاد القريحة ، لأنه هو الذي يملك اقوى ناقلية في الدائرة التي تربط بين مختلف طبقات الأدب .

واذا ما كانت الغلبة للاتساع والذوبان على النقاء ، امكننا ان نتساءل عما سيكونه دور « الناقد » . انه ليس حتماً دور « الحكم » . لكن بقدر ما أن المنهاج الحالي يتطلب اقامة صلات بين مختلف طبقات الادب شبيهة بالصلات التي تربط في التنظيم النموذجي بين الباحث والمهندس والمخطط والعامل ، فإن وظيفة « الناقد » ستشبه وظيفة ذلك الفرد الذي يسميه الاميركان « السيد العلاقات العامة » . وكل ما هنالك انه يتبقى عليه ان يجد اسماً فرنسياً .

فهرست

القسم الثالث

المغامرة الشعرية

القسم الرابع

مجالات الادب وآفاقه

٩٤

الاتّجاهات الأدبيّة الحديثة

يجب ألّا يغيب عن بالنا أنّ كلمة أدب قد تغيّر معناها أكثر من مرّة، ولهذا كان علينا أن نستعملها دون أن نحدّدها. فمضمون كلمة «الأدب» يقوم على تعريف ضمني ومتحرّك دومًا. إنّ الوظيفة الأدبية كما يبدو، لا يمكن أن تُحدّد إلّا بالنسبة إلى كلّ عصر. وفي عصرنا، تلاشت الحاجة إلى الهرب وحبّ المثاليات وموهبة الوصف والتصوير، أمام مطلب التفكير والتأمّل بالمشكلات الأساسيّة لمعنى الحياة. والملاحظة الوحيدة والأكيدة، في الحقيقة، هي أنّ الحساسية الأدبيّة وحالة العالم مترابطتان، وأنّ أسلوب آدابنا الجديد ليس بالتالي حدثًا أدبيًا صرفًا يُمكننا أن نعزله ونُعدّل فيه حسب مشيئتنا. فالأدب يستطيع أن «يعكس» تطوّرًا قد تمّ، كما يستطيع أن يُعدّل مجرى التاريخ، كما يُمكن أن يكون نتيجته المنطقية...


ISBN: 978-9953-282-70-1

